

كلية الفنون الجميلة بالقاهرة
قسم تاريخ الفن

القيم التشكيلية والجمالية للعمائر في التصوير الإسلامي

The Plastic and Aesthetic Values of the Architecture In Islamic Painting

رسالة ماجستير

مقدمة لقسم تاريخ الفن بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة

من الباحث

محمد مهدي حميدة

إشراف

أ.د/ محمد السيد السيد العلاوي

أستاذ متفرغ ووكيل كلية الفنون الجميلة بالقاهرة للدراسات العليا والبحوث (سابقا)
جامعة حلوان

د/إيهاب أحمد إبراهيم

مدرس بكلية الآثار - جامعة القاهرة

٢٠٠٨م





كلية الفنون الجميلة بالقاهرة
قسم تاريخ الفن

القيم التشكيلية والجمالية للعمائر في التصوير الإسلامي
The Plastic and Aesthetic Values of the Architecture In Islamic Painting

رسالة ماجستير

مقدمة لقسم تاريخ الفن بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة

من الباحث

محمد مهدي حميدة

إشراف

أ.د/ محمد السيد السيد العلاوي

أستاذ متفرغ ووكيل كلية الفنون الجميلة بالقاهرة للدراسات العليا والبحوث(سابقا)
جامعة حلوان

د/إيهاب أحمد إبراهيم

مدرس بكلية الآثار- جامعة القاهرة

٢٠٠٨م



كلية الفنون الجميلة بالقاهرة

قسم تاريخ الفن

قرار لجنة المناقشة والحكم لرسالة الماجستير المقدمة من

الدارس / محمد مهدي حميدة الدارس بقسم تاريخ الفن بالكلية

إنه في يوم الإثنين الموافق ٢٠٠٨/٩/١٥م في تمام الساعة التاسعة مساءا بمبني الكلية اجتمعت لجنة المناقشة والحكم المعتمدة من السيد/ نائب رئيس الجامعة لشئون الدراسات العليا والبحوث بتاريخ ٢٠٠٨/٨/٥م والمكونة من السادة:

أ.د/ محمد السيد السيد العلاوي أستاذ متفرغ بقسم النحت بالكلية **(مشرفا ومقررا)**

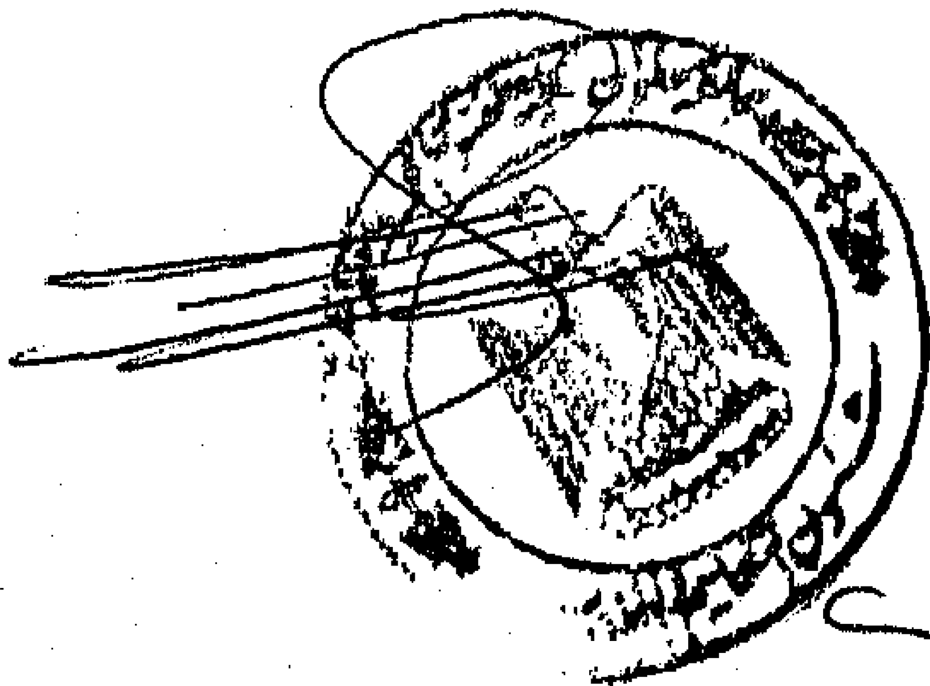
أ.م.د/ محمد نبيل مصطفى أستاذ مساعد متفرغ بقسم تاريخ الفن بالكلية **(عضوا)**

أ.د/ محمد حامد محمود رسمى أستاذ النحت ورئيس قسم التعبير المجسم بكلية التربية الفنية- جامعة حلوان) **(عضوا)**

وذلك لمناقشة الدارس/ **محمد مهدي حميدة** الدارس بقسم تاريخ الفن بالكلية في الرسالة المقدمة منه إلى الكلية تحت عنوان: " **القيم التشكيلية والجمالية للعمائر في التصوير الإسلامي**"للحصول على درجة الماجستير في الفنون الجميلة تخصص "تاريخ فن" تحت اشراف **أ.د/ محمد السيد السيد العلاوى، د/ إيهاب أحمد إبراهيم .**

وكان أعضاء اللجنة قد تسلموا رسالته وقرأها كل منهم في وقت سابق وقرروا صلاحيتها للمناقشة ، وبعد الرجوع للوائح والقوانين المنظمة للدراسات العليا وبعد العرض الشفوي ومناقشة الدارس علنيا ثم المداولة بين أعضاء اللجنة توصى اللجنة بمنح الدارس/ **محمد مهدي حميدة** درجة **الماجستير في الفنون الجميلة تخصص** "**تاريخ فن**".

أعضاء لجنة المناقشة والحكم	**التوقيع**
أ.د/ محمد السيد السيد العلاوي(مشرفا ومقررا) (أستاذ متفرغ بقسم النحت ووكيل كلية الفنون الجميلة للدراسات والبحوث"سابقا"- جامعة حلوان)	
أ.م.د/ محمد نبيل مصطفى(مناقشا داخليا) (أستاذ مساعد متفرغ بقسم تاريخ الفن بكلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان)	
أ.د/ محمد حامد محمود رسمى(مناقشا خارجيا) (أستاذ النحت ورئيس قسم التعبير المجسم - كلية التربية الفنية- جامعة حلوان)	



بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله من قبل ومن بعد أن وفقني سبحانه وتعالى لإتمام هذا البحث على هذا الوجه، وتلك الصورة.
وأتقدم بخالص الامتنان والتقدير إلى أساتذتي الأجلاء:

أ.د/ محمد السيد السيد العلاوي الأستاذ المتفرغ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة- جامعة حلوان لثقافته ونبله الإنساني وتوجيهاته الراسخة المضيئة

ود/ إيهاب أحمد إبراهيم المدرس بكلية الآثار جامعة القاهرة الذي احتضن الدراسة بكل الإخلاص والجهد والحب حتى صارت إلى ما هي عليه الآن

وأ.م.د/ محمد نبيل مصطفى الأستاذ المساعد بقسم تاريخ الفن بكلية الفنون الجميلة –جامعة حلوان . .عضو لجنة الحكم الداخلي على حضوره الكريم وملاحظاته الدقيقة .

وأ.د/ محمد حامد محمود رسمي أستاذ ورئيس قسم التعبير المجسم –كلية التربية الفنية–جامعة حلوان . . عضو لجنة الحكم الخارجي على حضوره الكريم وتوجيهاته الرشيدة .

كما أهدي هذه الرسالة لأمي وأبي ولزوجتي وإخوتي ولكل الأهل والأصدقاء كل منهم باسمه وصفته .

وأهديها إلى أدهم وأحمد . . داعيا الله أن يرزقهما البركة والخير على الدوام

وعلى الله قصد السبيل،،،

الباحث

محتويات الرسالة

خلفية البحث

بالرغم من مرور وقت طويل على الاهتمام بإنجاز الدراسات التي تتخذ من الفنون الإسلامية بشكل عام والتصوير الإسلامي على وجه الخصوص مجالا للبحث، وبالرغم من كثرة هذه الدراسات وتنوعها إلا أنها في الغالب الأعم قد عملت على رصد مظاهر هذه الفنون دون أن تهتم كثيرا بسبر أغوارها بشكل تحليلي يكشف عن الأسس التي يمكن أن نرد إليها مظاهر جمالياتها، وحتى في تلك الدراسات التي حاولت أن تلقى الضوء على القيم الفنية والجمالية المتوافرة في تلك الفنون فإنها في سبيلها إلى ذلك قد اعتمدت على فلسفات جمالية ومناهج بحثية تم التنظير لها من خلال فنون أخرى غربية في المقام الأول ، ومن ثم فإن بعضا من تلك الدراسات استطاع أن ينصف الفن الإسلامي ويضع له اعتبارا بين مدارس الفنون الأخرى في العالم – مع ضرورة التنبيه على أن هذا الإنصاف ظل معلقا ونسبيا إذا ما قورن من خلال هذه الدراسات بين فنون الإسلام وبين فنون أخرى – هذا فضلا عن دراسات أخرى قللت من شأن هذا الفن بسبب إخضاعه للتقييم من خلال فلسفات جمالية اعتمدت على قيم ومعايير لتقييم فنون مختلفة شكلا ومضمونا عن القيم والمفاهيم والأسس التي اعتمد عليها الفن الإسلامي في جمالياته.

وبناء على ما تقدم فمازالت ساحة الدراسات في مجال الفن الإسلامي في حاجة ماسة إلى المزيد من الدراسات التي تتناول منجزات هذا الفن بشكل تحليلي يكشف عن تلك الأسس والمفاهيم التي اعتمدها في إبراز جمالياته.

ومن ثم تهدف هذه الدراسة إلى تحليل أعمال التصوير الإسلامي على وجه الخصوص لإبراز القيمة التشكيلية لاستخدام أشكال العمائر داخل مدارس التصوير الإسلامي المختلفة اعتمادا على نماذج مختارة سوف يدلل بها الباحث على وجهة نظره التي كونها عن طبيعة توظيف العناصر المعمارية داخل كل هذه المدارس،وبشكل مبدئي يمكن القول بأن هذه الطبيعة اختلفت من مدرسة إلى أخرى.

وقد اختلف هذا الأمر في أسلوب تناول العناصر المعمارية في المدارس التصويرية التي جاءت بعد ذلك حيث صار لتلك العمائر دورا حيويا في الأعمال التصويرية لم يعتمد على فكرة توظيف العمارة لصالح إيجاد حلول للمساحات الكلية للصورة وإنما صار العنصر المعماري جزءا حيويا من نسيج بناء العمل التصويري وواحدا من العوامل المهمة التي يتوقف عليها تصميم العمل الفني، ومن ثم اكتسبت الأشكال المعمارية دورا فاعلا يمثل إغفاله أو الاستغناء عنه سقوطا لبنية اللوحة بكاملها.

وقد دفع هذا المصور إلى تناول طرز هذه العمائر بشكل يتسم بالواقعية ويتفق في ذات الوقت مع طبيعة التصميمات المعمارية السائدة في الوقت الذي تم فيه إنجاز هذه التصاوير مع اختلاف في أساليب تناول هذه العمائر من تجريد إلى محاكاة واختلاف قواعد المنظور التي استخدمها إما بأسلوب خاص ورؤية تجاه هذا المنظور يمكن وصفها بالمنظور المقلوب أو إتباعا لأسلوب المنظور الهندسي الذي يعتمد على فكرة التضاؤل النسبي متأثرا في غالب الأحوال ببعض التأثيرات الأوربية التي نجمت عن زيادة العلاقات بين الشرق والغرب في تلك الآونة.

مشكلة البحث

- تحاول الدراسة أن تبحث في العلاقة بين أسس ومعايير التصميم الحديثة ومدى ملائمة البناء المعماري داخل المصورات الإسلامية لهذه المعايير، وهنا تكمن المشكلة البحثية حيث يفترض الباحث أن المصور المسلم كان يتبع منهجا تشكيليا وتصميميا محددا تدلل عليه التماثلات والتشابهات داخل كل مدرسة من المدارس التصويرية المختلفة- وأيضا داخل المدارس وبعضها البعض- وبالتطبيق على عدد من النماذج المنتمية لمعظم المدارس الإسلامية يمكننا التحقق من كنه هذه الفرضية وتحققها من عدمه.

أهمية البحث:

- تكمن أهمية هذا البحث في السعي لرصد وتوثيق العديد من الأشكال والرسوم المعمارية الموجودة داخل أعمال المصورين المسلمين في مدارس التصوير الإسلامي على اختلاف أنواعها وذلك من خلال دراسة وصفية ترصد أنواع هذه العمائر في كل مدرسة من المدارس على حدة ، وتكمن أهميته أيضا في تقديم تحليل جديد لكافة المكونات البنائية والوحدات المعمارية الواردة في المصورات المختلفة.
- وأيضا تكمن أهمية هذا البحث في التناول الجديد لدراسة وتحليل الرسوم والعناصر المعمارية في أعمال التصوير الإسلامي والذي يبرز دور هذه الرسوم والعناصر في إنجاح تصميم المصورات الإسلامية حيث ركزت الدراسات السابقة على رصد هذه العمائر ومدى مطابقتها للواقع من عدمه مغفلة النظر إليها باعتبارها مكونا تشكيليا يلعب دورا هاما في بنية اللوحة، ومن ثم يمكن النظر إليه كقيمة تشكيلية قائمة بذاتها ، وهذا ما ترجو الدراسة العمل على إثباته.

أهداف البحث

- سوف تعمل الدراسة على رصد التطور الذي سار عليه شكل العمائر وطبيعة توظيفها بأسلوب يحقق القيم التشكيلية والفنية في تلك المصورات حيث ظهرت هذه العمائر في المدرسة العربية وهي أولى مدارس التصوير الإسلامي بطريقة

ساعدت المصور على تقسيم سطح الصورة بشكل يتواءم مع المبادئ العامة لأسس التصميم والتي تعتمد على فكرة التوازن وكان لهذا أثره على طريقة تناول المصور لهذه العمائر التي ظهرت بشكل اصطلاحي وبتصرف لا يمكن الاطمئنان معه فحسب لفكرة مطابقة هذه العمائر لطبيعة الطرز المعمارية التي كانت سائدة في تلك الفترة.

حدود البحث:

سوف تجرى الدراسة تطبيقاتها من خلال أعمال التصوير الإسلامي في المخطوطات في عدد من أقطار العالم الإسلامي مثل (العراق، مصر، سوريا، إيران، الهند، تركيا، الأندلس) وذلك في الفترة الزمنية الواقعة فيما بين القرن السادس الهجري /الثاني عشر الميلادي وحتى القرن الثالث عشر الهجري/التاسع عشر الميلادي، وسوف تتغلب الدراسة على هذه المساحة الزمنية والمكانية الكبيرة باختيار نماذج محددة لإجراء الدراسة التطبيقية عليها.

فروض البحث

- يفترض الباحث أن المصور المسلم قد اهتم بتصوير الأنواع العمائر المختلفة للعمائر كالعمائر المدنية والعمائر الدينية والعمائر العسكرية.
- يفترض الباحث أن المصور المسلم قد اهتم بتصوير المناظر الداخلية والخارجية للأنواع المختلفة للعمائر.
- يفترض الباحث أن الرسوم المعمارية قد جاءت داخل المصورات في تكوينات متعددة قد تتشابه أحيانا، وقد تختلف في أحيان أخرى.
- كما يفترض الباحث سلفا من خلال معرفته الإجمالية بمدارس التصوير الإسلامي توافر قيم وأسس تصميم تختلف عن تلك التي اعتمدها هذا العلم في العصر الحديث، وهذا لا ينفي أيضا وجود توافق ما فيما بين بعض من هذه القيم والمبادئ العامة التي أرساها علم أسس التصميم كشروط أساسية لإنجاح أي عمل فني.

منهج البحث:

سوف يعتمد البحث منهجا وصفيا يتم من خلاله رصد طبيعة الأشكال المعمارية، ومنهجا تحليليا يهدف إلى إبراز أهمية الأشكال المعمارية داخل المصورات، ومنهجا مقارنا يوضح طبيعة منهج المصور المسلم في معالجاته التصميمية والبنائية للوحاته في ضوء مناهج أسس التصميم في العصر الحديث.

المصطلحات

- **القيم التشكيلية:** المقصود بها الخصائص والسمات الظاهرة في ثنايا العمل الفني من خلال استخدام عناصر التشكيل المختلفة(الخط، الشكل، الفراغ، المنظور، اللون، الضوء والظل).

- **القيم الجمالية:** وهي القيم الناتجة من استلهام العناصر الجمالية كالإيقاع والاتزان والوحدة والتناسب وذلك من خلال توظيفها في بناء أي عمل من الأعمال الفنية.

- **العمائر:** يعنى بها الرسوم والمناظر المختصة بتصوير الأبنية على اختلاف أنواعها وتنوع أشكالها.

- **العمائر الداخلية:** هي الرسوم التي تهتم بإبراز المناظر المعمارية من الداخل كالمناظر داخل مجالس الحكم والحجرات المختلفة وقاعات الاستقبال.

- **العمائر الخارجية:** وتشير إلى الرسوم المعمارية المختصة بتصوير الأبنية المعمارية من الخارج أو ما يطلق عليها اسم الواجهات.

- **التماثل المتوازن:** يقصد به البناء او التكوين المتشابه تقريبا على جانبي محور وهمي منصف طوليا لشكل معماري ما.

- **الإدراك الكلي:** اصطلاح يطلق على المناظر التي تجمع بين الأماكن المعمارية الداخلية والخارجية في ذات الوقت ، وذلك في ثنايا مصورة واحدة بعينها.

- **البائكة:** المقصود بالبائكة ذلك المكون المعماري المؤلف من مجموعة من العقود المتتابعة بجوار بعضها البعض.

- **الشرافات (العرائس):** هي بعض الوحدات المعمارية الجمالية التي تعلو المباني المختلفة وبخاصة المساجد حيث نراها تزين أعلى الحوائط بشكل متتابع وهي تستوحى من الأشكال النباتية أو الهندسية وغالبا ما تكون متماثلة مع بعضها البعض ، ويعتقد بعض المعنيين بالبحث في شأن الفن الإسلامي أن لهذه الشرافات وظيفة جمالية تساهم في تعشيق الأرض بالسماء من الناحية التشكيلية.

الدراسات المرتبطة:

من الجدير بالذكر أن هناك من الدراسات المرتبطة التي تناولت موضوع العمائر في التصوير الإسلامي، مثل:

١- أحمد رجب محمد على: رسوم المسجد الحرام والمسجد النبوي وقبة الصخرة على الآثار والفنون العثمانية، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٩٣م.

٢- حسن الباشا:عمارة المسجد النبوي في ضوء التصاوير العثمانية، ضمن موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، ط١، مكتبة الدار العربية للكتاب،القاهرة ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م،المجلد ٣، ص١١١-١١٣.

٣- ربيع حامد خليفة حسن: تصاوير الحرمين المكي والنبوي في الفن الإسلامي، مجلة الأزهر،الجزء الرابع،السنة ٥٥،القاهرة ربيع الآخر ١٤٠٣هـ/يناير ١٩٨٣، ص ٤٩٧-٥٠٣، ٣ لوحات.

٤- منى السيد عثمان مرعي:رسوم عمائر اسطنبول المدنية من خلال تصاوير المخطوطات العثمانية، رسالة ماجستير غير منشورة ، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة ٢٠٠٣م.

ويلاحظ أن هذه الدراسات المشار إليها آنفا قد قصرت- في مجملها- الاشتغال البحثي على رصد العلاقات المختلفة والمقارنة فيما بين العمارة الموجودة في المصورات وعلاقتها بالعمارة الواقعية التي كانت متوافرة في نفس تاريخ هذه المدارس التصويرية فحسب.

والثابت أيضا أن تلك الدراسات لم تخرج عن هذا النطاق الضيق نسبيا بما يجعل المجال البحثي متسعا على تقديم رؤى ودراسات جديدة تتعلق بتوظيف العمارة تشكيليا داخل فن التصوير الإسلامي ، وأحسب أن موضوع دراستي هذه هو واحد من بينها.

الفصل الأول

تاريخ التصوير الإسلامي وأهم مدارسه

- **حالة التصوير في مكة قبل الإسلام**
- **الفسيفساء**
- **التصوير المائي على الجص**
- **جداريات قصير عمره**
- **تصاوير قصر الحير الغربي**
- **التصوير المائي في سامراء**
- **تصاوير الحمام الفاطمي**
- **تصاوير الكابلا بالاتينا**
- **المخطوطات المصورة**
- **المدارس البارزة في التصوير الإسلامي وأشهر المصورين**

١- المدرسة العربية
- الواسطي

٢- المدرسة المغولية في إيران

٣- المدرسة التيمورية
- الجلائريون
- المدرسة التيمورية في شيراز
- مدرسة هراة
- بهزاد

٤- المدرسة الصفوية

٥- مدرسة التصوير المغولي الهندي

٦- مدرسة التصوير التركي العثماني

حالة التصوير في مكة قبل الإسلام:

لا يوجد لدينا من الشواهد والآثار ما يدلل على حالة الفن بشكل عام والتصوير بشكل خاص في مكة خلال السنوات السابقة على الإسلام أو ما يسمى بالعصر الجاهلي، ولكن يبقى هناك شاهدا مهما فيما ورد عن فتح مكة حيث أنه – في ذلك الحين– كانت تزين جدران الكعبة من الداخل وسقفها وأعمدتها مجموعة من التصاوير ترمز لعدد من الملائكة و الأنبياء من بينهم سيدنا إبراهيم والسيد المسيح وأمه السيدة مريم العذراء عليهم السلام وعند الفتح الإسلامي لمكة أمر النبي صلى الله عليه وسلم بإزالة هذه التصاوير ومحوها، ويقال أنه تم الإبقاء على صورة المسيح وأمه عليهما السلام ، فروي عن ابن عائذ في المعازي أن صورتي عيسى وأمه عليهما السلام بقيتا حتى رآهما من أسلم من نصارى غسان ، فقال : إنكما لببلاد غربة، فلما هدم الزبير البيت ذهبتا ، فلم يبق لهما أثر (١).

الفسيفساء

صور الفنان المسلم كثيرا من موضوعاته عبر الحوائط والأسقف والمخطوطات والرقائق الكتابية و القطع الخزفية والزجاج الملون ولكن تاريخ التصوير الإسلامي يبدأ برسوم الفسيفساء التي تعد أقدم الأساليب المستخدمة في إنتاج المصورات الإسلامية، وهي واحدة من طريقتين اعتمد عليهما المسلمون في تزيين وزخرفة ونقش جدران مبانيهم، والمقصود بالفسيفساء أو الموزاييك هو تلك القطع الصغيرة الملونة من الأحجار أو الزجاج أو الصدف التي تلصق متجاورة مع بعضها البعض بحيث تكون شكلا زخرفيا أو تصويريا جذابا وهو أسلوب فني قديم عرف في حضارات المصريين القدماء وبلاد مابين الرافدين وكذلك في فنون عدد من الحضارات اللاحقة، وتعتبر زخارف قبة الصخرة التي تعود إلى العام ٧٢هـ/٦٩١م ومصورة نهر بردي الموجودة في المسجد الأموي بدمشق والذي بني في عصر الوليد بن عبد الملك في العام ٩٦هـ/ ٧١٥م من أقدم النماذج والشواهد الأثرية الكائنة في هذا المجال خاصة وأن معظم القصور والبنايات التي تعود لتلك الفترة المبكرة من الإسلام قد هدمت وتعرضت للتلف ولم يعد لها وجود حتى أن مصورة "نهر بردى" نفسها قد تم تغطية جزء كبير منها بالملاط لسنوات طويلة إلى أن تمكن العالم دي لوري De Lorey من الكشف عنها في عام ١٩٢٧م ،وهاتان المصورتان تتكونان في الأساس من مناظر طبيعية لأشجار و وزخارف نباتية وهندسية ، وتمتاز "مصورة نهر بردى"

---

(١) - أحمد تيمور: التصوير عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٦ م ، ص ٣٢ .

بوجود مشاهد لمباني وقصور ذات تفاصيل عدة والجدير بالذكر أن هاتين المصورتين قد تعرضتا للتلف والإصلاحات لأكثر من مرة في عصور وأزمان مختلفة.

التصوير المائي على الجص

بدأ التصوير المائي المرسوم على الجص في الإسلام في أواخر القرن الأول الهجري بتصاوير جداريات ورسوم أسقف "قصير عمره" الذي شيده الوليد بن عبد الملك (٨٦-٩٦هـ / ٧٠٥-٧١٥م) في بادية الشام ضمن مجموعة من القصور الصحراوية التي أنشأها الأمراء الأمويين كحمام الصرخ وقصر المشتى وقصر الطوبة – وهذه القصور كان يلجأ إليها الأمراء حين تنتشر الأمراض في المدن كما كان يذهب إليها الأمويون للصيد [١]، وغيرها من الأغراض، وقد تمكن الرسام النمساوي ميليش Meilish من نقل المحتوى التصويري لتلك الجداريات في عام ١٩٠١م عندما كان بصحبة مكتشف القصر[٢] وقد برز من بينها جداريتان تعدان أقدم الشواهد الأثرية الباقية فيما يخص التصوير الإسلامي وهما ما يعتمد عليه المؤرخون في تحديد تاريخ بعينه للتصاوير الإسلامية المائية الأولى ولكن في مجتزأ من كتاب "الفرج بعد الشدة" للتنوخي يرد أن عبيد الله بن زياد بنى داره البيضاء بالبصرة بعد مقتل الحسين، وصور في بابها رءوسا مقطعة، وصور في دهليزها أسدا وكلبا وكبشا، وقال: "أسد كالح،وكلب نابح،وكبش ناطح"، ولعل هذا المجتزأ الوارد في كتاب التنوخي والمذكور في كتاب "التصوير عند العرب" لأحمد تيمور بإخراج الدكتور زكي محمد حسن هو ما حدا بالدكتور/ حسن الباشا للاستشهاد به والتدليل على أن المسلمين في العصور الوسطى كانوا يزخرفون جدران مبانيهم عن طريق التصوير فضلا عن المنحوتات الحجرية[٣]. ولكن لم يبق من المباني ما يؤكد هذا القول وبقى فقط الاعتماد على جداريتي "قصير عمره "دون سواهما في السبيل لكتابة جانب رئيسي من تاريخ التصوير الإسلامي الأول.

ومنذ البداية يتضح لنا ذلك الارتباط الوثيق بين فني التصوير والعمارة في الإسلام سواء بدا هذا فيما بقي من شواهد أثرية تؤكد على اهتمام أمراء الأمويين بتزيين الجدران بالتصاوير أو حتى ما نقله أحمد تيمور عن التنوخي في كتابه وهنا يصير المسطح المعماري حيزا حاويا للمصورات وليس العكس كما هو الحال بالنسبة لمصورات المخطوطات حيث يصير فيها المسطح التصويري هو الحاوي للعمائر

---

(١) - كمال الدين سامح: العمارة في صدر الإسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧م، ص ٣٢.

(٢) - نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، دار المعارف، ط٢، القاهرة ١٩٧٧ م، ص ٣١.

(٣) - حسن الباشا: التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٩٢ م،ص ٢٥.

ولكافة المفردات المكونة لموضوع المصورة. وإن كان التصوير الجداري هو الأسبق تاريخيا على تصوير المخطوطات أو ما عرف بالمنمنمات بحسب ما عثر عليه من شواهد إلى الآن فإن هذا يمنحه الأهمية التاريخية التي تضعه في الصدارة الزمنية ، في حين أن مصورات المخطوطات تأتي في أهمية أخرى باعتبارها المادة الأكثر توفرا في مختلف العصور الإسلامية والمادة التي يعتمد عليها بشكل أساسي في دراسة التصوير الإسلامي واستنباط قيمه الجمالية والدلالية المختلفة.

<u>جداريات قصير عمره :</u>

تكمن أهمية تلك الجداريات التصويرية وكذلك الأسقف المزخرفة والمرسومة في قصير عمره في كونها من أقدم الشواهد الأثرية في مجال الفرسكو والتي تعود زمنيا إلى نهاية القرن الأول الهجري – بحسب الكتابات التأريخية– كما ذكرنا آنفا.



شكل (١)

إحدى النساء الجالسات– جدارية مائية – قصير عمره– الأردن– ٨٦هـ: ٩٦هـ/ ٧٠٥ :٧١٥ م



شكل (٢)

امرأة في الحمام– جدارية مائية – قصير عمره– الأردن (٨٦ هـ - ٩٦هـ / ٧٠٥ – ٧١٥ م)

و قصير عمره الذي اكتشفه الأستاذ اليوس موزيل Alios Musil في عام ١٨٩٨م ونسب إلى الوليد الأول في حين أن ريتشارد إيتنجهاوزن في كتابه "التصوير عند العرب" استبعد نسبه إلى الوليد بن عبد الملك ورجح أنه شيد خصيصا إما للوليد الثاني أو ليزيد الثالث عندما كانا أميرين في عهد الخليفة هشام (١) الذي حكم في الفترة من ١٠٦- ١٢٥هـ/٧٢٤- ٧٤٢م ، وفي هذا القصير تنتشر الموضوعات المصورة – شكل رقم ١، ٢- على كافة الجدران وأيضا في التجويف الداخلي للقبة المتوسطة حيث وجدت بقايا تصاوير لدائرة الفلك أو ما يعرف بقبة السماء والتي احتوت على رسم للأبراج الفلكية وكذلك رسوم لبعض النجوم والطيور والحيوانات والزخارف النباتية المختلفة إضافة إلى التصاوير التي وجدت علي مسطحات الأقبية الداخلية والتي تصور شخوصا في مراحل سنية متتابعة ومن الصور الجدارية التي وجدت في قصير عمرة أيضا صور للمستحمات ، وقد اتفق معظم الباحثين والكتاب على قصر الأهمية على جداريتين اثنتين من بين كافة الجداريات التي وجدت في هذا القصير، يظهر في الأولى رسم للخليفة وهو جالس على عرشه في صدر حنية العرش، ويحف به شخصان وفوقه مظلة محمولة على عمودين حلزونيين، وكانت توجد على عقد المظلة كتابة كوفية تطرق إليها التلف (٢) ، ويتضح من تكوين هذه الصورة التأثر بالرسوم الساسانية التي وجدت منقوشة على الأطباق الفضية.

أما الصورة الثانية المرسومة على جدران القاعة فتصور ستة أشخاص يرتدون ملابس فاخرة وقد وقفوا في صفين في وضع المواجهة رافعين أياديهم مع اتجاه الكف إلى الأمام، وتعد هذه الصورة التي اشتهرت باسم "أعداء الإسلام" الأكثر أهمية، وذلك لوجود شخصيات تاريخية بها، حيث أثارت هذه الصورة جدلا بين الباحثين للتعرف على أصحابها فرجح الأستاذ"فون برخن" من الكتابات الموجودة فوق رؤوس الأشخاص أن الصف الأمامي يوجد به ملوك إمبراطوريات كبيرة مثل إمبراطور بيزنطة وملك الفرس و رودريك آخر ملوك القوطيين في أسبانيا، بينما يقف في الصف الخلفي إمبراطور الصين وحاكم السند وملك الحبشة. ويلاحظ في تكوين هذه الصورة الأسلوب الساساني، كما أن طريقة وقوف الأشخاص في وضع المواجهة مع رفع اليد المفتوحة كفها إلى الأمام هي أسلوب ساساني أيضا وكانت تعبر عن شارة الخضوع عند الساسانيين. (٣)

---

(١) - نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص ٣٠.
(٢) - كمال الدين سامح: المرجع السابق، ص ٣٩.
(٣) - نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق ،ص ٣٠.

وعن تحديد تاريخ ونسب قصير عمره من خلال تلك الصورة الهامة ، يرى البعض إننا نستطيع بواسطة هذه الصور أن ننسب قصير عمره إلى الفترة الواقعة بين معركة شريش سنة ٩٢هـ/ ٧١١م أو سقوط سمرقند سنة ٩٣هـ/ ٧١٢م ووفاة الوليد الأول سنة ٩٦هـ/ ٧١٥م) ، هذا فضلا عن أن الصورة تشبه إلى حد كبير رسمين ساسانيين في طاق بستان و"نقش رستم" يمثلان بعض الأمراء يقدمون فروض الطاعة والولاء إلى عاهل الفرس، كما أن وجود رسم كسرى في تلك الصورة، مع أن سقوط ملكه كان قديم العهد في عصر بني أمية، يمكن تفسيره بأن الصورة كلها منقولة بشيء من التصرف عن أصل إيراني يبدو فيه كسرى لابسا تاجا وحوله أمراء تابعون له. ولكن طراز الصور في قصير عمره هلنيستي بوجه عام، كما يظهر في رسوم الأجسام الآدمية ورسم آلهة الحب والنصر والشعر والتاريخ والفلسفة، كما يتجلى من الشبه بين الملابس والزخارف في قصير عمره وفي مثيلاتها ببعض الكنائس والقبور السورية الهلينستية، ومن ثم فربما كان الفنانون الذين رسموا الصور في قصير عمره من السوريين أو الآراميين(١).

<u>تصاوير قصر الحير الغربي:</u>

إضافة إلى تصاوير "قصير عمره" المائية وجد أيضا في قصر الحير الغربي – الذي يعود تاريخ بناءه إلى الفترة من ٧١١ – ٧١٥م/ ٩٢-٩٦هـ في عصر الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك– تصاوير فسيفسائية ومائية لها أهميتها التاريخية والجمالية(شكل رقم ٣، ٤)، وتحفظ هذه التصاوير في المتحف الوطني بدمشق ،وفي الشكل رقم ٣ نشاهد صورة نصفية لسيدة في وضع مواجه، وقد أمسكت بيديها منديلا مملوءا بالفاكهة، ويزين عنقها عقد من حبات اللؤلؤ وتحته ثعبان (٢)، ويحد الصورة شريط تزخرفه أفرع نباتية تؤلف دوائر ويتفرع منها عناقيد عنب وأوراق نباتية، وفي وسط هذه الصورة ميدالية يحف بها شريط من حبات اللؤلؤ، ويشاهد فوق الميدالية كائنان بحريان خرافيان متقابلان على أرضية ذات زخارف نباتية، ويمسك كل منهما في يده عصا، ويتألف كل من الكائنين من النصف العلوي لإنسان، والنصف السفلي لسمكة، ويرى أسفل الميدالية بقايا صور حيوان وطيور وزخارف نباتية (٣).

---

(١)- سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦ م، ص ٢٢١.
(٢) - حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٦٨.
(٣) - المرجع نفسه، ص ٦٨.



شكل (٣)

امرأة تمـــــسك بقطعة قماشية مليئة بالفاكهة- جدارية مائية - - قصر الحير الغربي
٩٢-٩٦هـ/ ٧١١ - ٧١٥م

ونشاهد في الشكل رقم ٤ صورة فارس قد امتطى صهوة جـــواده الـــراكض يرمى غزالا بسهم، وتشمل هاتان الصورتان- رقم ٣ ،٤- علـــى التـــأثير الساســـاني والسوري ، وتتضح الملامح الساسانية بشكل ظاهر في الصوة رقم ٤، إذ تظهـــر فـــي منظر صيد الغزال وفي وضعه المعقد، وفي وضع ذراعـــي الفـــارس كمـــا تلاحـــظ التأثيرات الساسانية في إطار الميدالية الذي تزخرفه حبات اللؤلؤ الساسانية، بل إن نوع الإطار نفسه ربما كان مستعارا من أمثلة فارسية قديمة، وتظهر إلى جانب التـــأثيرات الساسانية في رسوم قصر الحير الغربي تأثيرات سورية. وتبدو هذه التأثيرات بشـــكل أوضح في الصورة (شكل ٣) ، فالميدالية بما فيها من صورة رمزية ربما تمثل "جـــى Ge" إلهة الأرض عند اليونان، ويمكن مقارنتها بصـــور الفسيفســـاء البيزنطيـــة فـــي أنطاكية، كما يرجح أن الكائنات البحرية الخرافية قد اســـتعيرت مـــن أمثلـــة هلينيـــة رومانية، وفضلا عن ذلك فإن كثيرا من العناصر الزخرفية كـــالأفرع النباتيـــة التـــي تتماوج على شكل دوائر وكذا عناقيد العنب قد شاع اســـتعمالها فـــي الفـــن الســـوري المسيحي) (١)



شكل (٤)

فارس على جـــواده في رحلة صيد- جدارية مائية - قصر الحير الغربي٧١١ - ٧١٥م/ ٩٢-٩٦هـ
(توجــــد حاليا بالمتحف الوطني بدمشق)

(١)- حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٦٨- ٧٠.

التصوير المائي في سامراء:

في حطام وبقايا وأطلال مدينة سامراء العراقية التي أسسها الخليفة العباسي المعتصم لتكون عاصمة رسمية ومركز للحكم في العام ٢٢٣هـ / ٨٣٧ م والتي هجرت في عهد الخليفة المعتمد بعد حوالى خمسين عاما من تأسيسها لتتوارى آثارها وتخرب ، عثر على كثير من المصورات المائية المنفذة على الجص ومنها: صور راقصات وفارسات في مساحات مربعة أو مثمنة، ونساء شبه عاريات وصيادات وموسيقيات، وأشكال آدمية مع طير وحيوان، وأفرع نباتية على شكل دوائر أو على هيئة رسوم لولبية داخلها صور آدمية وحيوانية، وصور حيوان وطير واسماك ونبات، ورسوم رجال تحت عقود، وقسس أو كهنة من الرجال والنساء، وأفاريز وإطارات، فضلا عن بعض أسماء عربية، وبقايا كلمات يونانية.



شكل (٥)
راقصتان تقومان بصب الشراب- جدارية مائية - قصر المعتصم (الجوسق الخاقاني) سامرا- العراق. ٢٢١-٢٦٧هـ / ٨٣٦- ٨٨٩م.

ومن أهم التصاوير المائية التي عثر عليها في سامراء في قاعة القبة في قصر الجوسق الخاقاني صورة لراقصتين تصبان الشراب في قدحين أو إناءين من داخل قارورتين تظهران في وضعية أفقية تقابل كل منهما الأخرى وتمسك كل واحدة من هاتين الراقصتين بإحداها في حين تظهران في وضع راقص وقد رفع كل واحدة منهما قدمها الخارجية لتؤكدان فكرة الرقص التي أراد المصور أن يحققها في تلك الصورة (شكل ٥)، ويلاحظ في هذه الصورة الوضع المتماثل لكل من الراقصتين .

إن تلك الصورة تحمل كثيرا من خصائص التصوير الإسلامي في سامراء والذي سنجد له أصداء في عدد لا بأس به من التصاوير اللاحقة وخاصة فيما يتعلق بفكرة التماثل أو التناظر التي هي من أهم سمات الزخارف الإسلامية ، والتي وجد لها ظهورا صريحا في التصوير الإسلامي اللاحق،إضافة إلى أن المعالجة المستخدمة في تحقيق فكرة طيات الثياب عن طريق مجموعة من الخطوط المنحنية والدائرية المتتابعة أحيانا والمتداخلة مع بعضها في أحيان أخرى ستعطينا فكرة عن الحس الزخرفي الذي يتألف من خطوط تحوى في داخلها مساحات لونية وتتناظر مع بعضها البعض لتبدو في منظومة تشكيلية قوامها التماثل والتكرار عبر وحدات متوالدة والذي هو أحد سمات الفن الإسلامي بشكل عام ، وهو ما سنجد له بالتالي أصداء في التصاوير الإسلامية في العصور التالية.

و في هذه الصورة يلاحظ أن الخطوط هي البطل الأول وهي التي تصنع كافة المساحات وتفرض سطوتها عليها ، ويبدو في هذه الصورة - كما ذكرنا من قبل- الميل إلى الأسلوب الزخرفي واضحا وأنه إذا ما افترضنا أن هذا الإطار المربع بما يشتمل عليه في الداخل من موضوع تصويري سيتم نسخه لعدة نسخ متطابقة تماما لتوضع بجوار بعضها البعض وفقا لنظام هندسي أو حسابي دقيق ومتوزان فإنه لا يمكن تقبلها في صورتها الخطية تلك وتماثلها التكويني ذاك إلا كوحدات زخرفية تتألف من عناصر بشرية وأواني شراب وطبق ممتلئ بالفاكهة يوجد في منتصف خلفية اللوحة بين الراقصتين اللتين يظهر وجه كل منهما في وضعية "الثلاثة أرباع " السامرائية الشهيرة.

ومن التصاوير الهامة أيضا التي وجدت في سامراء بعض التصاوير التي حوت على كتابات عربية مثل كلمتي"مفلح" و"مشمس"(شكل ٦) وتظهر في هذه التصاوير معالجة ثانية لفكرة شغل الفراغات أو المساحات اللونية المسطحة بزخارف هندسية مربعة الشكل أو دائرية كما ظهرت رسوم لبعض الطيور في معالجات خطية مبسطة ، وبدى أيضا إهمال المصور لفكرة تحقيق الأبعاد في الصورة ، كما أننا لا نجد اهتماما بدراسة الظل والنور وغيرها من العناصر التي من شأنها أن تقرب الصورة من الطبيعة والواقع الحي وبخاصة النسب التشريحية وتفاصيل الملامح التي تأتي في نسب خاصة ومختلفة عن النسب الحقيقية الكائنة في الطبيعة ، وإضافة على ذلك فقد اهتم المصور السامرائي بتنفيذ موضوع اللوحة حيث أحاطه بإطار مكون من حبات دائرية صغيرة ، وقد عرفت هذه الزخرفة باسم "حبات اللؤلؤ".



شكل (٦)
صورة نصفية لشخص يعلو رأســـه كلمـــات وطـــائر – جدارية مائـــية – قصـــر المعتصم (الجوسق الخاقاني)– سامرا– العراق. ٢٢١–٢٦٧هـ/ ٨٣٦– ٨٨٩م.

وبشكل عام يمكن القول بأن رسوم سامراء وتصاويرها قد رسخت خصائص تشكيلية محددة لدي المصورين المسلمين في العصور التالية في أماكن مختلفة بامتـــداد البلدان الخاضعة للخلافة العباسية ، يمكن استنباطها من الصورتين الســـابقتين إضـــافة إلى صور أخرى تشترك معها في نفس هذا الأسلوب الذي انتقل من العاصمة سامراء إلى سائر الأقطار الأخرى تلك التي كانت خاضعة في ذلك الحين للخلافة العباســـية ، وإذا ما حاولنا أن نحدد هذه الخصائص والسمات الرئيسية التي تميز رسوم ســـامراء ، فإننا سنتفق مع كثير من الآراء التي تقول بجمود الحركة والتحوير عن الطبيعة والبعد عن تصوير المشهد الواقعي (الطبيعي) أو ما يسمى بالمحاكاة وكذلك خلو الصورة إلى حد ما من عناصر ذات بعد ثالث بحيث يغلب التسطيح على كافة العناصر والمساحات والمكونات المختلفة المنتشرة في ثنايا هذه الصورة، وهذه السمات يمكن رصـــدها فـــي معظم ما ورد إلينا من تصاوير مائية على الجص ترجع تاريخيا إلى مدينة ســـامراء، وهو ما يجعل هذه التصاوير تتميز بتفردها بإسلوب تصويري خاص بها سنجد له تأثير في كثير من التصاوير الإسلامية فيما بعد.

وإذا كانت فكرة التسطيح هي الفكرة السائدة والمتحققة بالفعل في معظـــم مـــا ورد من تصاوير سامرائية فإن صورة الراقصتين (شكل ٥) تبرز لنـــا مـــا يمكـــن أن

نعتبره محاولة من قبل المصور لتحقيق فكرة قريبة من التجسيم أو إبراز الكتل عن طريق تلك الخطوط المتتابعة عبر ملابس الراقصتين ، وهي محاولة تجعلنا نقف لبعض الوقت أمام هذه الصورة وتلك المعالجة المتحققة لنتساءل عن ماهية هذه المعالجة؟ وهل هي متحققة بالفعل بإيعاز زخرفي – كما سبق لنا وأن بينا من قبل– أم أنها محاولة لإبراز وتحقيق فكرة التجسيد عن طريق تلك المعالجة الخطية ودون اللجوء لاستخدام الظل والنور؟ ، وفي اعتقادى أن الفكرتين يمكن لهما أن تطرحا بنفس القوة ، وهما على أي من الأحوال تؤكدان على ذهنية العمل التصويري في ذلك الحين وأيضا على التفكر في حلول ومعالجات من شأنها أن تخضع التصوير لثوابت كانت تشيع بين غالبية المصورين ، ولقد ذهب المصور المسلم في تأملاته للموجودات المحيطة يدرسها ويستخلص أهم ما تمتاز به من أشكال وعناصر ومفردات ليطرحها من خلال تصاويره التي وإن جاءت في معالجات تجريدية واختزال للعناصر فإنها تحفل باشتغال خطي وزخرفي لا يمكن تجاهله أو إهماله ، وكأنما حاول المصور المسلم أن يصنع توازنا بين ما هو متحقق في الطبيعة وبين ما حققه هو نفسه عبر مسطحاته التصويرية ، وربما يبدو لنا هذا ظاهرا في المنجزات اللاحقة من مصورات المخطوطات الإسلامية التي تهتم بها هذه الدراسة بالأساس.

تصاوير الحمام الفاطمي:

انتقلت الرسوم المائية السامرائية على الجص أو ما يعرف بطراز سامراء في التصوير إلى الدولة الطولونية ومنها إلى الدولة الفاطمية ، وبقى عدد من النماذج الشهيرة التي عثر عليها في كل من مصر وصقلية التي يسهل التعرف من خلالها على السمات الفنية للطراز السامرائي من بينها مجموعة من التصاوير – عثر عليها في حمام فاطمي عثر عليه فى منطقة أبو السعود بمصر القديمة – تمثل شخوصا وطيورا في الحنايا وعلى الجدران منها صورة شخص جالس يحيط به إطار مزخرف بحبات اللؤلؤ المستديرة (شكل ٧) ويبدو جليا التأثير السامرائي بداية من الإطار المحيط بالصورة ومرورا بالتسطيح والميل إلى شغل مساحة الملابس بالزخارف ، وعلى الرغم من أن المصور لم يضمن الصورة إلا رسم شخص وحيد فإنه من اليسير أن نلاحظ استقرار هذا الشخص في منتصف الصورة تقريبا ، وقد أراد المصور أن يحقق فكرة التماثل أو السيمترية من خلال عنصر وحيد هو ذلك الشال(الوشاح)الذي يخرج طرفاه في الناحيتين اليمنى واليسرى من تحت إبطي الشخص الجالس.



شكل (٧)

شخص جالس بيده كأس وقد أحاط به إطـــار مزخـــرف بحبات اللؤلؤ المســتديرة- جداريــة مائيـــة – الحمام الفاطمي بجوار أبي السعود بالقاهرة (حاليا بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة- سجل رقم ١٨٨٠)

تصاوير الكابلا بالاتينا:

ومن بين التصاوير المائية على الجص المتأثرة بالأسـلوب السـامرائي تلـك المجموعة الكبيرة التي عثر عليها في كنيسة الكابلا بالاتينا في باليرمو بجزيرة صقلية التي بنيت في عهد الملك النورماندي روجر الثاني الذي لبس كما كان يلبس المسلمون، وكان وشاحه الذي يعود تاريخه إلى سنة ٥٢٨هـ/ ١١٣٣-١١٣٤م قـد طـرز فـي خزانة الملك في عاصمة صقلية، وواضح أنه عمل إسلامي، أما كنيسته فقد زخرفـت بالفسيفساء ، وقام بزخرفتها الصناع البيزنطيون والصقليون، كما قام الصناع المسلمون بدهن السقف وطلائه، ويقول إبن جبير: أن النساء المسيحيات في باليرمو كن في عهد وليم الثاني يلبسن أزياء النساء المسلمات. وحينما يشير ابن جبير إلى مصنع الطـراز في تلك المدينة يذكر شخصا اسمه يحيى، وهو أحد الصبية المسـتخدمين فـي"طـراز الملك" للتطريز بالخيوط الذهبية [(١)].

وتؤكد تلك التصاوير على أن التصوير الفاطمي لم يقف عند حـدود مصـر، ولكنه انتشر أيضا مع نفوذ الفاطميين وحضارتهم، (أشكال ٨-١١) ، ويحيط بصـور الكابلا بالاتينا أشرطة من الكتابة الكوفية الجميلة مما لا يدع مجالا للشك في أنها مـن عمل فنانين مسلمين أو على الأقل من عمل فنانين تثقفوا بثقافة إسلامية، واتبعوا التقاليد الإسلامية [(٢)].

---

(١) – ج.بكويت: أثر الفن الإسلامي في الفن الأوربي في العصور المتوسطة ، كتاب العربي، العدد٣٩، وزارة الإعلام ،الكويت ١٥ يناير ٢٠٠٠ م، ص ١٣٥.

(٢) – حسن الباشا: التصوير الإسلامي، ص ٨- ٨٨.

ونستطيع من خلال الصور الأربعة المشار إليها آنفا – وهي من بين الصور الكثيرة الموجودة في تلك الكنيسة الصقلية- أن نتلمس خصائص الأسلوب السامرائي التي تظهر بشكل جلي بحيث يمكن اعتبار هذه التصاوير امتدادا للتصوير المائي الفاطمي ومن قبله الطولوني الذين استلهما الطراز السامرائي وسارا على نهجه.

و نستطيع من خلال هذه الصور التحقق من فكرة الإطار الزخرفي البسيط المحيط بموضوع الصورة وإن بدا عليه بعض التحوير البسيط حيث لا يعتمد المصور فقط و بشكل كامل على زخرفة حبات اللؤلؤ المستديرة ولكنه أضاف معها في بعض التصاوير وحدات زخرفية أخرى ذات استطالة واضحة (الأشكال رقم ٨،١٠،١١) وتتحقق من خلال هذه التصاوير الأربعة فكرة التماثل بين جانبي الصورة عن طريق وضع العنصر المحوري في منتصف الصورة وإلى جانبيه توضع الشخوص أو العناصر أو الزخارف المناسبة للموضوع والتي تظهر بشكل متماثل ومتوازن فيما بين هذين الجانبين ، كما أن فكرة التسطيح والبعد عن محاكاة الطبيعة نجد أنهما من الأفكار المتحققة كذلك خلال نفس الصور، ومع هذا ينبغي الإشارة إلى وجود اختلاف رئيسي يتعلق بزخرفة المساحات اللونية وبخاصة الملابس حيث لا نجد في بعض من تلك التصاوير ما ظهر في كل من التصاوير الفاطمية أو السامرائية من عناصر زخرفية أو خطوط واضحة تشغل كل المسطح اللوني للملابس بشكل خاص وإن بدت هناك بعض الزخارف من خطوط نباتية محورة على ملابس الأمير فقط في الصورة الأولى من هذه الصور الأربعة(شكل ٨) حيث يجلس الأمير يحتسى الشراب من كأس يمسكه بيده اليمنى بينما يقف خلفه نديمان أحدهما يحمل كأسا وقارورة.



شكل (٨)

أمير بيده كأس وخلفه نديمان- جدارية مائية – كنيسة الكابلا بلاتينا- باليرمو- صقلية (٥٤٨هـ / ١١٥٤م)



شكل (٩)

مجـموعة من الكائنات الغريبة – جـــدارية مائيـــة – كنيسة الكابلا بلاتينا– باليرمو– صقلية (٥٤٨هـ/ ١١٥٤م)

كما يمكن ملاحظة شكل غطاء الرأس للشخصين الجالسين فى(شكل ١٠) وهو يشبه غطاء الرأس في صورة الشخص الجالس (شكل ٧) التي وجدت في حنية الحمام الفاطمي بمصر وكذلك يمكن ملاحظة الهالة المحيطة برؤوس بعض الشخوص وهـــي من السمات التي وجدت في التصوير الفاطمي وقيل أنها منقولة عــن التصـــوير فـــي سامراء.



شكل (١٠)

شخصان يجلســـان إلى جانبي نافورة حائطية– جداريـــة مائـــية– كنيسة الكابلا بلاتينا– باليرمو– صقلية– (٥٤٨هـ/ ١١٥٤م)



شكل رقم (١١)
رفع الـماء من البئر- جداريــــة مائـية - كنيسة الكابلا بلاتينا- باليرمو- صقلية- (٥٤٨هـ / ١١٥٤م)

ومن الموضوعات التي عني المصور بتناولها في الرسوم المائية الجدارية في هذه الكنيسة في ذلك الوقت موضوعات تعالج قصصا خرافية(شكل ٩) وموضـوعات تتناول بعض المشاهد الحياتية كرفع الماء من البئر مثلا (شـكل ١١) وموضـوعات خاصة بحياة القصر (شكلا ٨،١٠) وأيضا موضوعات تصور الراقصات والعازفـات والطيور والحيوانات والكائنات الخرافية ومشاهد للحمالين وأشجار الفاكهـة والنخيـل وغير ذلك من الموضوعات.

المخطوطات المصورة:

تعتبر المخطوطات المصورة من أهم الشواهد الأثريـة التـي يعتمـد عليهـا الباحثون في دراسة التصوير الإسلامي، وقد ارتبطت مصورات المخطوطات بـالنص المكتوب منذ البداية وجاءت إما تفسيرا لمضمونه أو تعبيرا عنـه وقـد حـددت هـذه الأهداف مسارات وثوابت انتشرت وسـادت لوقـت طويـل فـي إبـداع تصـاوير المخطوطات أو (المنمنمات) والتي يرجع الأصل في تسميتها بهذا الاسم إلـى الرسـام ماني البابلي المولود في العام ٢١٦ م ، والواقع يثبت بحسب ما تم العثور عليـه إلـى الآن من شواهد أن المخطوطات المصورة قد ظهرت في سنوات متأخرة عـن بقيـة أنواع التصوير الأخرى التي ظهرت في سنوات مبكرة ولكن هنـاك مـن الكتابـات المبكرة ما يؤكد ممارسة التصوير في سنوات متقدمة أيضا تعود إلـى أوائـل القـرن الثاني الهجري، وطبقا لما ورد في مقدمة ابن المقفع في كتاب" كليلة ودمنة "(١)

(١) - أحمد تيمور: التصوير عند العرب، ص ٨١- ٨٢.

ومن أهم المخطوطات المصورة التي عثر عليها مخطوطات علمية وأخرى أدبية يأتي في مقدمتها نسخ من مخطوط لكتاب "الترياق" لجالينوس يعود تاريخ كتابته إلى ربيع الأول عام ٥٩٥ هـ / ١١٩٨م(١) و"كتاب البيطرة ٦٠٥هـ/ ١٢٠٨م وكتاب "الحيل الجامع بين العلم والعمل" للجرزي الذي ترجع أقدم نسخه إلى العام ٦٥٢هـ /١٢٥٤م، وترجمة لكتاب ديسقوريدس"خواص العقاقير"في أكثر من نسخة أقدمها كتبها عبد الله بن الفضل في العام ٦٢١هـ/ ١٢٢٤م (٢)، وكتاب "منافع الحيوان" لابن بختيشوع ،"وكتاب "الحيوان" للجاحظ ، وكتاب "عجائب المخلوقات" للقزويني، وغيرها من المخطوطات التي يمكن تصنيفها بالمخطوطات العلمية حيث تعنى في المقام الأول بنواحي وقضايا علمية تطرحها عبر النص المخطوط ، وتأتي المصورات لتوضح هذا المحتوى العلمي بشكل مبسط ومباشر في أحيان وبشكل تعبيري جميل لا يخلو من الإبداع الفني في أحيان أخرى . أما أهم المخطوطات الأدبية التي عثر على عدة نسخ مصورة منها فهي"كليلة ودمنة" و"مقامات الحريري"، "الشاهنامة"، "بستان سعدي"، "المنظومات الخمس"، "جلستان"، "منطق الطير"، "مختار الحكم ومحاسن الكلم"، "ديوان السلطان أحمد جلائر"، "نزهة نامة"، "إخوان الصفا وخلان الوفا"، "بياض ورياض"، "منظومة خواجة كرماني"، "ديوان شعر كتب لاسكندر سلطان"، "مؤنس الأبرار في دقائق الأشعار"، "الأغاني لأبي فرج الأصفهاني" وغير ذلك من المخطوطات الأدبية التي تنتشر في مكتبات ومتاحف عربية وعالمية.

المدارس البارزة في التصوير الإسلامي وأشهر المصورين:

اصطلح معظم المتخصصين بدراسة التصوير الإسلامي والتأريخ له بتقسيمه زمنيا وأسلوبيا إلى عدة مدارس تمتاز كل مدرسة منها بنمط فني وخصائص وسمات يجعلها مستقلة عن غيرها بما تمتلكه من هذه التباينات الأسلوبية والمعالجات الأدائية التي يمكن تتبعها ورصدها وفيما يلي سنحاول الحديث بإيجاز عن كل مدرسة من مدارس التصوير الإسلامي البارزة مع إعطاء نماذج من آثارها المصورة تبين لنا أهم السمات والخصائص المميزة ونتحدث أيضا عن أصحاب التجارب الخالدة ممن ينتمون إلى عدد هذه المدارس.

المدرسة العربية

أطلق عدد من الكتاب والمؤرخون الأجانب والعرب أسماء عديدة على هذه المدرسة ومن بين هذه الأسماء: مدرسة بغداد، المدرسة العباسية، المدرسة السلجوقية،

---

(١) - حسن الباشا: المرجع السابق، ص ١٠٣.
(٢) - المرجع نفسه، ص ١٠٤.

وعدد آخر من الأسماء التي يعد من أكثرها شيوعا اسم المدرسة العربية (وهي أولى مدارس التصوير الإسلامي في تزويق المخطوطات الملونة وازدهرت منذ القرن"٦ هـ/ ١٢م" ، والغالب على الظن أنها انطلقت من العراق ، وكان لها في هذا البلـد وقتـذاك أكثر من مركز فني من أهمها مدينة بغداد عاصمة الخلافة العباسية ومدينة الموصـل وديار بكر وكذلك في واسط والكوفة والبصرة ، ثم انتشرت في سورية حيـث مدينـة دمشق وفي مصر حيث كانت القاهرة عاصمة الديار المصرية ، ويذكر إنجاز بعـض المخطوطات في مدن مصرية أخرى مثل مدينة دمياط ، كمـا انتشـرت فـي إيـران وبخاصة في عصر سلاجقة إيران ، وعاشت فترة طويلة جنبا إلى جنب مع المدرسـة المغولية في التصوير الإسلامي بإيران إبان العصر المغولي ، كما امتـدت المدرسـة العربية إلى شمال إفريقية وإلى الأندلس [١] ، وعلى الرغم من أن مراكز إنتـاج هـذه المدرسة العراقية كانت في أملاك السلاجقة إلا أنها كانت عربية أكثر منها إيرانية، كما يظهر في أسلوب بعض صورها التأثر بصور المخطوطات البيزنطية وأحسـن مثـل لذلك كتاب البيطرة الموجود نسخة منه في القاهرة.



شكل (١٢)

سيدة جالسة تمسك بيدها هلالا- مصـــورة من مخـــطوط كتـــاب الترياق (٥٩٥هـ / ١١٩٩م) المـــكتبة الأهليـــة في باريـــس(عربـــي٢٩٦٤)

ويظهر في أول الأمر الأسلوب السلجوقي الملكي في بعض صور أقدم هـذه المخطوطات، وهو كتاب"الترياق" المؤرخ عام ٥٩٥هـ / ١١٩٩م والمحفوظ حاليا فـي المتحف الأهلي بباريس فنرى في الصفحة الأولى للمخطوط (شكل ١٢) رسما يتوسـط

---

(١) - أبو الحمد محمود فرغلي: التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ١٩٩١ م، ص ٨٢.

الصفحة لسيدة جالسة داخل منطقة تكونت من تنينين وهي تحمل هلالا بين يديها ولقد ظهرت هذه الوحدة السلجوقية في بوابة الطلسم ببغداد، ويظهر الطابع الملكي السلجوقي الإيراني، أيضا في الصفحة الأولى لنسخة من كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني وهي محفوظة حاليا بمكتبة اسطنبول ويرجع تاريخها إلى عام" ٦١٥-٦١٦هـ/ ١٢١٨-١٢١٩ م (شكل ١٣) حيث يتصدر الصورة أمير أو حاكم جالس في وضع المواجهة ممسكا بقوس ورمح وهذه هي علامة السلطة عند الأتراك حيث يقتصر مظهر السلطة عند العرب على حمل السيف، ويظهر الأمير وقد ارتدى زيا من الحرير الأزرق المنقوش بالذهب ويحيط به حاشيته. ويظن بعض العلماء أن الشخص المرسوم ربما يمثل الحاكم بدر الدين لؤلؤ الأتابكي (١).



شكل (١٣)

حاكم جالس وحوله مجموعة من حاشيته- مصورة من مخطوط كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني (٦١٥-٦١٦هـ/ ١٢١٨- ١٢١٩م)- يوجد حاليا بمكتبة اسطنبول.

إضافة إلى هذين المخطوطين- الترياق، كتاب الأغاني- يوجد عدد كبير من المخطوطات المصورة التي ينتمي كل- أو بعض- مصورات نسخها الأولى- أو النسخ الوحيدة منها أيضا- إلى أسلوب المدرسة العربية ومنها مخطوطات خواص العقاقير، رسائل إخوان الصفا، مقامات الحريري، كليلة ودمنة، مختار الحكم ومحاسن الكلم، الحيوان للجاحظ، دعوة الأطباء لابن بطلان، كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل للجرزي، منافع الحيوان لابن بختيشوع، ألعاب الفروسية، كتاب رياض وبياض، سمكي عيار، الشاهنامة، عجائب المخلوقات، كتاب الآثار الباقية عن القرون الخالية للبيروني.

(١) - نعمت إسماعيل علام:فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، ص ١٣١-١٣٢ .

سمات التصوير في المدرسة العربية:

تمتاز التصاوير التي تنتمي إلى المدرسة العربية بميزات رئيسية عامة من أهمها :

- الطابع العربي الذى يبدو واضحا في معظم ملامح الرسوم الآدمية، كما يظهر أيضا في الملابس التي تتميز بأنها فضفاضة، وذات أكمام واسعة يلتف حولها عند العضد أشرطة عليها كتابات وزخارف، كما يتضح الطابع العربي أيضا في العناية برسم الإبل والخيل. (١)

- تم الاستغناء عن فكرة الإطار الزخرفي المكون من حبات اللؤلؤ والذي كان يؤطر الموضوع التصويري في النمط السامرائي وما تلاه من مصورات عباسية وفاطمية وغيرها، ولكن فكرة الإطار ذاتها ظلت موجودة في كثير من المصورات المنتمية لهذه المدرسة الرائدة.

- ظهرت الشخوص الآدمية بكثرة في تصاوير هذه المدرسة كما تم العناية بإبراز الشخصية المحورية في المصورة أحيانا عن طريق المبالغة في حجمها قياسا إلى بقية الأشخاص المساعدة أو الثانوية وأحيانا نجد الشخصية المحورية تشغل مركز اللوحة فيما تتوزع حولها الشخوص الثانوية وبقية العناصر، (شكل ١٢،١٣).

- بعدت مصورات المدرسة العربية عن محاكاة الطبيعة كما أهملت قواعد المنظور في رسم العناصر التي توزعت عبر المسطح التصويري دون أن يكون هناك اهتمام بمسألة الأبعاد والعمق.

- استمرار رسم الهالات حول الرؤوس ، والظاهر أن مهد هذه الهالة هو القارة الآسيوية، فقد عرفها الفن البوذي والإغريقي في "جندرا" على الحدود الشمالية الغربية للهند في نهاية العصر الهلينستي وبداية العصر المسيحي. كما عرفها أتباع مزدك على هيئة إكليل من الغار.وعرفتها الأقاليم التي انتشرت فيها تعاليم البوذية، كما اتخذها البراهمة في العصور الوسطي. وكان الفنانون البيزنطيون يرسمون في صورهم دائرة أو هالة حول رؤوس القياصرة. ولكن استعمالها في الفن المسيحي الأول كان نادرا، ثم أقبل بعد ذلك المصورون على رسمها حول رؤوس الأشخاص في التصاوير في العصور الوسطي. ولما كان معظم الأشخاص المصورين في المخطوطات المسيحية من رجال الكنيسة ، فقد شاع فيها رسم الهالة كعلامة من علامات القدسية، ثم أقبل المصورون على رسمها حول رؤوس أشخاص من أعداء الكنيسة. وانتقلت هذه الهالة إلى الفنون الإسلامية في العصر العباسي، وكان الغرض

(١) - حسن الباشا: المرجع السابق، ص ١٣٦.

من رسم هذه الهالة حول الرأس إما للإشعار بسمو الشخص الذي ترسم حول رأسه، أو لإبراز رسم الوجه، أو للزينة فقط ، وانتشر استعمالها لاسيما في الطراز السلجوقي، وكان الفنانون المسلمون يرسمون الهالة في أول الأمر مستديرة أو شبه مستديرة متأثرين بفنون الصين والهند وآسيا الوسطى[(١)].

– امتازت صور المدرسة العربية كذلك بالإغراق في الطابع الزخرفي وربما كانت هذه الخاصية الفنية العامة نتيجة ما سبقتها من خاصية فنية من حيث البعد عن صدق تمثيل الواقع أو الطبيعة [(٢)].

– كذلك من المميزات الفنية الرئيسية لصور المدرسة العربية الميل إلى البساطة وعدم التعقيد، ذلك أن معظم هذه الصور لا يحدها إطار يفصل بينها وبين المتن، ورسم المصور صور مخطوطاته أحيانا تخلو خلفياتها من أية رسوم وإن وجدت في بعض الأحيان خلفيات معمارية أو نباتية أو رسوم صخور وتلال رسمها المصور في هذه الحالة بطريقة تخطيطية اصطلاحية مبسطة تميل إلى الطابع الزخرفي أحيانا. وكذلك عبر المصور في صور هذه المدرسة عن الأرضية التي تقف عليها معظم رسومه على هيئة خط مستقيم دقيق أو سميك[(٣)].

الواسطي:

عمل ضمن المدرسة العربية في العراق مصور بارز هو يحيى بن محمود الواسطي الذي يعد المصور الوحيد الذي يعرف اسمه في المدرسة العربية، حيث لم يكن من المهم– على ما يبدو– التعريف بالمصورين آنذاك على خلاف ما كان يحدث مع الخطاطين الذين نالوا حظهم من الشهرة والنعيم وإعلاء القدر، ويعتبر الواسطى شيخ المصورين العرب، وقد قام بتصوير نسخة مقامات الحريري الموجودة في المكتبة الأهلية بباريس، و صور فيها مناظر الحياة الاجتماعية تصويرا واقعيا، كما صور عرب القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي في المسجد و الصحراء و الحقل و المكتبة و الخان [(٤)].

وتعتبر مصورات الواسطي أكثر المصورات الإسلامية تفردا في تلك الأثناء، فقد احتفظت لنفسها بمسافة جعلتها قائمة بذاتها ومتحررة بشكل واضح من السمات العامة للمدرسة العربية التي سبق لنا وأن بيناها.

---

(١) - سعاد ماهر محمد : المرجع السابق، ص ٢٣٠ - ٢٣١.
(٢) - أبو الحمد محمود فرغلي: المرجع السابق، ص ٨٥.
(٣) - المرجع نفسه، ص ٨٦.
(٤) - جورج عيسى: شيخ المصورين العرب، دار الكنوز الأدبية، بيروت ١٩٩٦ م ، ص ١٣.



شكل (١٤)
موكب الحج- مصـــــورة من مخـــــطوط مقامات الحريري- يحيى بن محمـــود الواسطي العراق- ٦٣٤هـ/ ١٢٣٦م - محفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس.



شكل (١٥)
قـــــطيع من الجمال- مصـــــورة من مخـــــطوط مقامات الحريري- يحيى بن محمود الواسطي العراق- ٦٣٤هـ / ١٢٣٦م - مـــــحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس.

٢- المدرسة المغولية في إيران

في إيران بسط المغول سطوتهم على الفن الإيراني وأسسوا مدرسة لهـم فـي التصوير الإسلامي في إيران وكان ذلك في القرنين ٧، ٨ هـ / ١٣، ١٤ م .

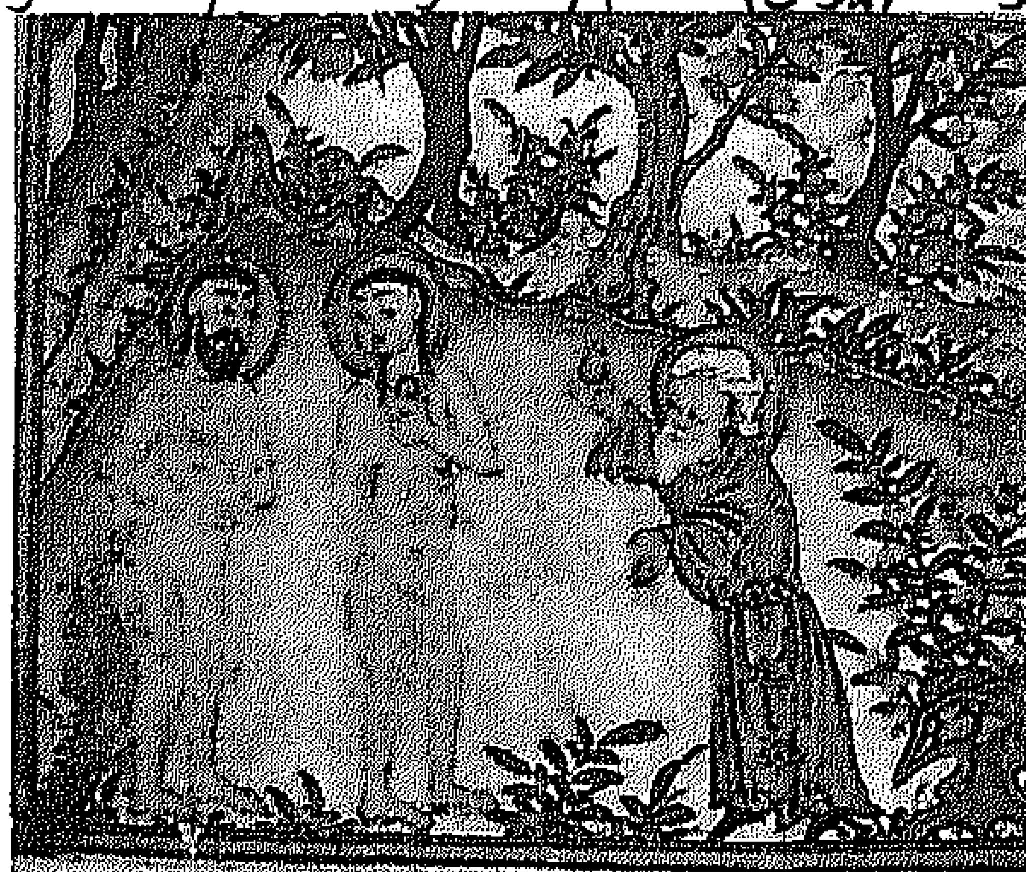
ونستطيع من خلال عدد من نسخ المخطوطات المصورة المنتميـة لأسـلوب المدرسة المغولية في إيران أن نستنبط التطورات الحادثة على المصـورة الإسـلامية وأيضا التوصل إلى معرفة أهم الأساليب والخصائص العامة المميزة لهذه المدرسة.

ومن بين المصورات الشهيرة المنتمية لمدرسة التصوير المغولي في إيـران مصورات من مخطوط كتاب "منافع الحيوان" لابن بختيشـوع (شـكل ١٦) و هـى مخطوطة مغولية يمثل أسلوبها مرحلة الإنتقال من المدرسة العربية إلى المغولية.



شكل (١٦)

ذكر وأنثى من الظـــباء -مصــــورة من مخـــطوط كتـــاب منافع الحيوان لابن بختيــــشوع مراغة (إيران)- عام (٦٩٧أو ٦٩٩هـ /١٢٩٧ أو ١٢٩٩ م).



شكل (١٧)

إغواء الشيطان لآدم وحواء- كتاب الآثـــار الباقية عن القــــرون الخـــالية للبيروني - تبـــريز- إيران- ٧٠٧هـ / ١٣٠٧م(محفوظة بمكتبة إدنبره)

ومن بين أشهر المخطوطات المصورة المنتمية لهـذه المدرســة نســخ مــن مخطوط الشاهنامة جاءت عبر الأسلوب المغولي، ومخطوط كتاب "الآثار الباقية عــن القرون الخالية" للبيروني(شكل ١٧)، وهو مخطوط نجد فيه امتزاجا مــابين أســلوب المدرسة العربية ومدرسة التصوير المغولي أيضا، ومخطوط كتاب جــامع التــواريخ للوزير رشيد الدين.

وتعد شاهنامة ديموت (شكل ١٨) بمثابة نموذج معبر عن المرحلة الانتقاليــة من المدرسة المغولية إلى المدرسة التيمورية.



شكل (١٨)

بهرام جور يقتل تنينا - مصورة من مخطوط شاهنامة ديموت (٧٣٠- ٧٤٠هـ/ ١٣٣٠- ١٣٤٠م)

<u>سمات التصوير في المدرسة المغولية في إيران:</u>

من أبرز سمات هذه المدرسة :

- تحقيق فكرة الأبعاد التي تصنع مقدمة أمامية للصورة وخلفية توجد في مؤخرة الصورة (شكل ١٧) حيث ظهرت معالجة جديدة في رسم مجموعة من المستويات المتتابعة بحيث تحولت الأرض من مجرد خط كما كان في المدرسة العربية إلى ما يشبه مجموعة من الخطوط أو المستويات المتتابعة من مقدمة اللوحة إلى الداخل

- اهتمت أيضا المدرسة المغولية في إيران برسم المناظر الطبيعية ودراسة أنواع الأشجار المصورة بأسلوب مصبوغ بالفكر الصيني في المعالجة والرسم.

- اهتمت المدرسة المغولية بفكرة التجسيم في عدد من مصوراتها كما أن مسألة إهمال المنطقة الوسطي الواقعة بين المقدمة والمؤخرة كان من أهم سمات التصوير المغولي المنقول عن الصينيين ، ولم تقتصر التأثيرات الصينية على تغيير الطابع العام للتصويرة فحسب بل إن هذه التاثيرات تتضح أيضا في بعض تفاصيل التصويرة المغولية ، ومن ذلك مثلا ظهور الملامح الصينية في سحن الآدميين(شكل ١٩) ورسم الثياب والأدوات المنزلية، وتمثيل المناظر الطبيعية، ولاسيما الأشجار والنبات بروح صينية قريبة من الواقع، ورسم بعض الحيوانات المغولية كالحصان والهجين، والعناية بالتعبير عن أعضاء الحيوان بمهارة، ومراعاة التناسب بعض الشيء بين العناصر المختلفة في التصويرة، واستعارة بعض موضوعات زخرفية صينية مثل رسوم السحاب الصيني، ورسوم بعض الحيوانات الخرافية الصينية مثل التنين.

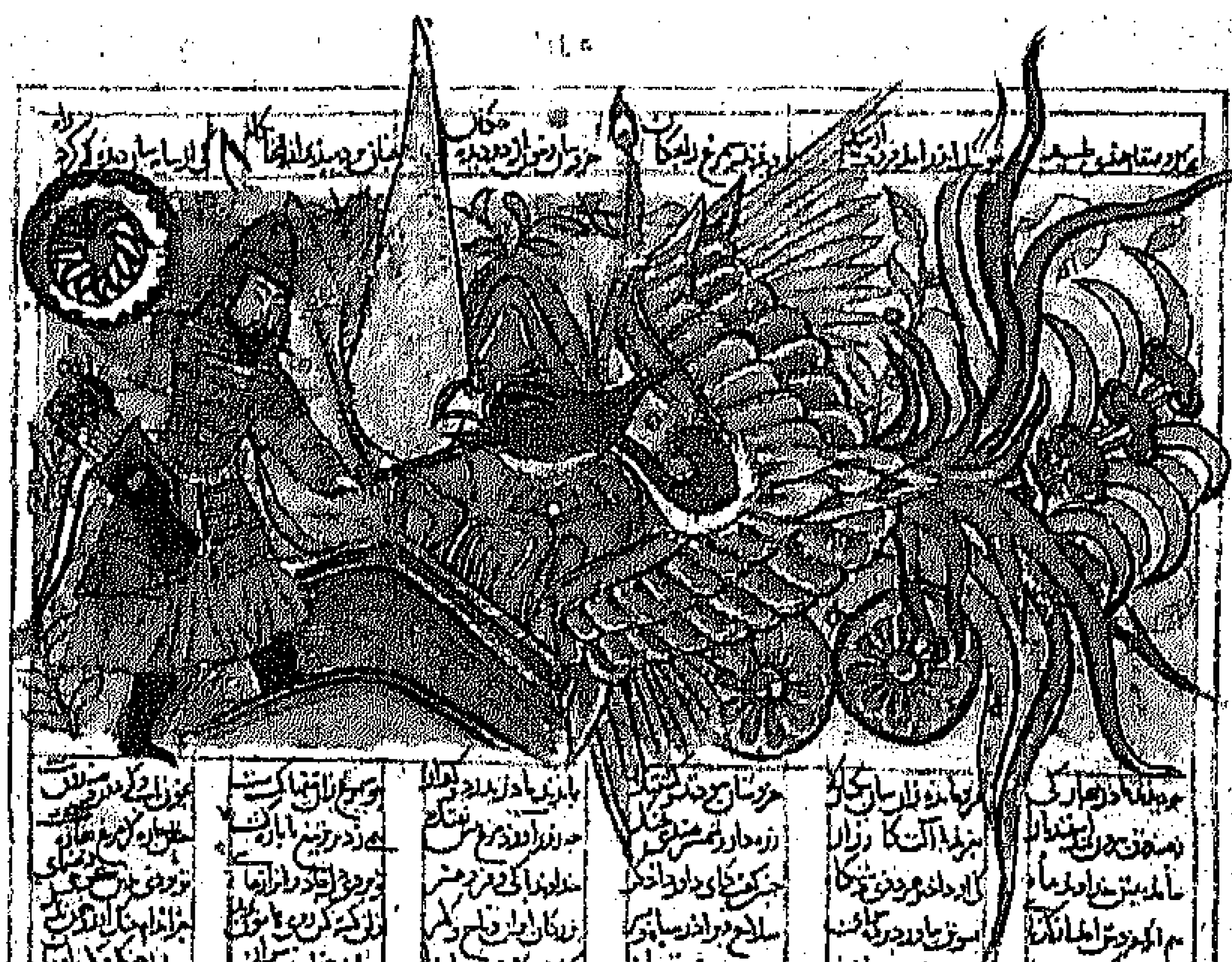
وفضلا عن ذلك يلاحظ في التصويرة المرسومة بحسب المدرسة المغولية رسم أغطية رءوس متنوعة: من خوذات ذات أشكال مختلفة،ومن عمائم وقلنسوات يلبسها الرجال، ومن قلنسوات يزين بعضها ريش طويل يتحلى بها النساء [1].

- المعالجات التقنية باستخدام الأحبار والأصباغ الصينية واضحة في تلك المصورات التي عالجت موضوعات حربية وربما هذا يعود للطبيعة المغولية العدائية المتعطشة للدماء والمعارك إضافة إلى الموضوعات الخرافية ورسوم الكتب العلمية والأدبية شأن جميع مدارس التصوير الإسلامي.

- عني المصور "المغولي" بتركيز الأهمية على الرسوم الآدمية والحيوانية دون سائر العناصر ذلك أن الرسوم الآدمية والحيوانية تمثل العناصر الرئيسية في التصويرة، وترسم بمقياس كبير.وتحتل هذه الرسوم المقدمة التي تشبه في التصويرة المغولية خشبة المسرح، وتلامس الأرجل المقدمة بصفة عامة، وفي كثير من الأحيان

(١) - حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٢٠٨- ٢٠٩.

تلامس الخطوط التي تمثل قمة المستويات بصفة خاصة: أما الأجسام فتمتد إلى قــرب الإطار العلوي [١].



شكل (١٩)

الصـــــراع بين اســـــفنديار و الطـــائر الخـــرافي- مصورة من مخـــطوط الشـــاهنامة- شيراز(١٣٣٠ م- ٧٣٠هـ)

ومن سمات المدرسة المغولية أيضا يذكر البعض [٢]:

- استمرار أساليب المدرسة العربية كمدرسة وطنية محلية كانت سـائدة فـــي العصر السلجوقي قبل مجئ المغول لإيران، بل لقد استمرت هذه الأساليب الفنية طوال العصر المغولي مما يؤكد عكس ما يرى البعض أنه بسقوط مدينـــة بغـداد عاصــمة الخلافة العباسية على يد المغول كان بمثابة الحكم بالموت على الفن العربي وكان إيذانا بالميلاد الحقيقي للفن الإيراني.

- ظهور الأساليب الفنية الصينية بوضوح في صور المخطوطات المزوقة في عصر المغول وذلك نتيجة لاستعانة المغول بفنانين ومصـــورين مـــن بـــلاد الصـــين فأصبحت التأثيرات الفنية الصينية من القوة بحيث غيرت الطابع العام للصـــورة التـــي اعتاد عليها المصور الإيراني بحسب المدرسة العربية.

- ظهور بعض التأثيرات الفنية الهلينستية والمسيحية وبخاصــة فـــي رســـوم بعض العناصر الفنية التي ظهرت في بعض الصور مثل الهالات المستديرة التي تحيط برءوس الرسوم الآدمية ومثل تفاصيل طيات الثياب بأسلوب قريب من الواقع وكـــذلك رسم بعض الستائر في بعض بعض صور مخطوط الآثار الباقية وتزين هذه الســـتائر زخارف هندسية قوامها رسم صلبان صغيرة فهى مستمدة من أصول فنية مسيحية هذا

(١) - حسن الباشا:المرجع السابق، ص٢٠٨.
(٢) - أبو الحمد محمود فرغلي: المرجع السابق، ص١٧١- ١٧٢.

علاوة على رسم الإنسان عاريا كما في صورة تمثل خطيئة آدم وحواء من كتاب الآثار الباقية المؤرخ بعام"٧٠٧ هـ/ ١٣٠٧م".

– عنى المصور المغولي برسم الموضوعات الحربية خلال العديد من مصوراته.

٣– المدرسة التيمورية

انقسمت إيران بعد سقوط أسرة هولاكو، مؤسس الدولة المغولية في إيران، نتيجة لنمو النظام الإقطاعي الذي قطع أوصال الدولة وأدى إلى انحلالها ثم سقوطها.نقول انقسمت إيران إلى دويلات محلية كالدولة المظفرية في إقليمي فارس وكرمان،ودولة الكرت في هراة ودولة الجلائريين في العراق،وغيرها من الدول التي ظلت قائمة حتى قضى عليها تيمور لنك في نهاية القرن ٨ هـ/١٤م حين استقر له الأمر في بلاد ما وراء النهر،وبدأ سلسلة فتوحات أخضع فيها إيران،وجزء من جنوبي روسيا وشمال الهند،كما هزم العثمانيين عند أنقرة سنة ٨٠٤ هـ / ١٤٠١ م وإذا كان هولاكو قد خرب أثناء حروبه وفتوحاته المدن التي اعترضت طريقه، مما أدى إلى هروب كثير من الصناع والفنانين، إلا أن هذه الأحداث كانت عارضة اقتضتها طبيعة الحروب والفتوحات. ذلك أن هولاكو وخلفاءه سرعان ما شملوا بعنايتهم ورعايتهم، بل إنهم كانوا حين يخربون المدن يعنون بإنقاذ الفنانين وأصحاب الحرف والصناعات.

أما تيمور لنك فكان من القسوة وغلظة القلب، بحيث لم تسلم عاصمة من عواصم العالم الإسلامي التي فتحها من الخراب والدمار، مثل دمشق وبغداد وشيراز. وبينما كان يخرب هذه العواصم كان يسعى جاهدا لتجميل عاصمته سمرقند، التي أراد لها أن تكون سيدة الدنيا في الحضارة والفنون.ومن ثم فقد سخر لها العمال والبنائين والمعماريين وأصحاب الصناعات والحرف في دولته، فجعل الاشتراك في تعميرها وتزيينها وتجميلها، فرضا واجبا على كل هؤلاء. (١)

وقد عنيت المدرسة التيمورية برسم الأشجار والنباتات والزهور وكافة مناظر الطبيعية المحيطة من سهول ووديان وأنهار وجبال وغير ذلك من المناظر والموجودات مما تتطلب تغيرات وتبدلات قام المصورون التيموريون بإجرائها عبر مسطحاتهم التصويرية بحيث اتسعت مقدمة اللوحة أكثر من ذي قبل على حساب الخلفية التي تلاشت تدريجيا وصارت في وضعيتها التصويرية أشبه بنوع من الستائر،وبهذا حاد التيموريون عن الاهتمام بمسألة البعد الثالث وتحقيق العمق في مصوراتهم وهو ما جعل المصورة التيمورية تعود مرة أخرى إلى التسطيح بعد أن

(١) - سعاد ماهر محمد: المرجع السابق، ص٢٣٩.

كانت المدرسة المغولية قد خطت خطوات صريحة في تحقيق فكرة الأبعاد والعمق تلك في مصوراتها. وقد استتبع الرجوع إلى التسطيح أيضا الاهتمام بالفعل الزخرفي وترسيخه عبر معظم المصورات التيمورية التي عنيت أيضا برسم العمائر في خلفية المصورة بدقة شديدة وقد تسبب الطابع الزخرفي للمصورة التيمورية في تميز العمائر المصورة آنئذ بالرونق والثراء وهو أمر جديد على المصورات الإسلامية لم يكن يمارس بنفس الكيفية من قبل.

أما أشهر المخطوطات التيمورية المصورة فمنها نسخة من الشاهنامة محفوظة في مكتبة طوبقابي سراي في اسطنبول، بالإضافة نسخة فارسية من مخطوط "كليلة ودمنة"محفوظة في مكتبة الجامعة في اسطنبول وأيضا نسخة من مخطوط خمسة نظامي المنسوب إلى إيران ويعود تاريخ إنتاجه إلى عام ٨٥٩ هـ/ ١٤٩٠ م، وغير ذلك من المخطوطات.

الجلائريون:

حكم الجلائريون العراق وأقاموا دولتهم المحلية بعد أن ساهموا بدور كبير في سقوط دولة المغول وتفككها إلى عدة دويلات محلية، وقد بسط الجلائريون سلطانهم على كافة الأرجاء العراقية إضافة إلى منطقة الغربية من إيران ،ذلك أن رأس هذه الأسرة تاج الدين شيخ حسن بزرك بن حسين استطاع أن يسيطر على حكم العراق متخذا بغداد عاصمة له، كما أن ابنه أويس الذي خلفه على العرش في سنة ٧٥٩هـ/١٣٥٦م نجح في ضم اذربيجان وتبريز في نفس سنة توليه الحكم ،ثم الموصل وديار بكر في سنة ٧٦٦هـ /١٣٦٤م وعلى الرغم مما خاضه آل جلائر من حروب،وما تعرض له حكمهم من قلاقل- لاسيما منذ قدوم تيمور إلى الشرق الأوسط- استطاعوا أن يحتفظوا بولاياتهم أو على الأقل ببعضها حتى الربع الأول من القرن الخامس عشر بعد الميلاد (١)، وقد ذكر "دولتشاه" في مقاله عن التصوير ، أن السلطان"أويس" كان ماهرا في رسم الأشخاص، وأن المصور المشهور شمس الدين تعلم في بلاطه كما أن السلطان أمد المصور عبدالحي تلميذ شمس الدين بالكثير من معلوماته الفنية. كذلك أجاد السلطان أحمد التصوير والتذهيب والخط.. بل لقد أمدت مراكز التصوير في بغداد وتبريز سلاطين التيموريين بالكثير من عظماء المصورين،فقد أخذ تيمورلنك عندما استولى على بغداد من الجلائريين الأستاذ عبد الحي إلى سمرقند، واستقدم أمير هراة بايسنقر ميرزا من تبريز سيد أحمد النقاش

---

(١) - حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٢٦١.

وخواجه علي المصور وقوام الدين المجلد وفريد جعفر الخطاط وأسند إليهم القيام ببعض الأعمال الفنية [1].

وقد جمعت مدرسة الجلائرين بعض سمات المدرستين المغولية والتيمورية فبدت الرسوم الآدمية كبيرة دون الخوض في التفصيلات بحسب الأسلوب المغولي كما أهملت الخلفية بحسب ما جاء في المصورات التيمورية،ومن سمات هذه المدرسة أيضا احتواء بعض المصورات على نصوص خطية وكذا اهتم المصور الجلائري بإبراز الطبيعة الجبلية والأشكال المختلفة لكثر من الجبال.



شكل (٢٠)

القرد يحمل دلوا مملوءا بالماء- مصورة من مخطوط كتاب عجائب المخلوقات للقزويني- تبريز ٧٩٠هـ/١٣٨٨م

ومن المخطوطات المصورة التي تعود إلى هذه المدرسة نسخة فارسية من مخطوط كتاب "عجائب المخلوقات" للقزويني وهي محفوظة في المكتبة الأهلية بباريس وترجع إلى سنة ٧٩٠هـ/١٣٨٨م وتنسب هذه النسخة إلى تبريز اعتمادا على أنها مكتوبة بخط النستعليق الذي كان أول ظهور في ذلك الوقت في تبريز [2]،(شكل٢٠) وفي نفس المكتبة بباريس أيضا توجد نسخة غير مؤرخة من مخطوط"جامع التواريخ للوزير رشيد الدين"وقد سارت على نفس منوال مخطوطة عجائب المخلوقات السابقة لذا يرجح أنه تنتمي للمدرسة ذاتها كما يرجح أنه رسمت في تبريز أيضا، وينتمي لهذه المدرسة أيضا نسخة من مخطوط خواجه كرماني ونسخة من مخطوط كليلة ودمنة محفوظة في المكتبة الأهلية بباريس ومصورات في مخطوط منظومة خسرو وشيرين(أحد منظومات نظامي الخمسة) وهناك أيضا نسخة من الشاهنامة محفوظة في المكتبة الأهلية بباريس تتمثل فيها الأساليب الفنية المتبعة في المدرسة الجلائرية التي تعد مرحلة انتقالية فيما بين المدرستين المغولية والتيمورية.

---

(١) - سعاد ماهر محمد: المرجع السابق، ص٢٣٩.

(٢) - حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٢٦٢- ٢٦٣.

المدرسة التيمورية في شيراز:

تمتاز شيراز عن سائر المدن الفارسية بطبيعتها الخلابة كما أنها تمتلك تاريخا ثقافيا وفكريا كبيرا وبارزا وكان من الطبيعي أن ينعكس ذلك في المصورات وأن نجد له حضورا قويا - بشكل أو بآخر- جعل من المصورة الشيرازية مصـــورة متمـــايزة وقوية ساهمت في تحقق المصورة التيمورية بشكل عام خاصة وأن الزخرفة والطـــابع الفني الراقي والاهتمام بالطبيعة كانت سمات أساسية في التصوير التيموري.

والحق أن شيراز هي مصدر أقدم التصاوير المؤرخة المعروفة التـــي تشـــمل على خصائص المدرسة التيمورية: وهي تصاوير شاهنامة محفوظة بمكتبة طوبقـــابي سراي في اسطنبول نسخت في عهد بني المظفر في سنة ٧٧٢هـ /١٣٧٢ م ويلي هـــذه الشاهنامة المزوقة من حيث التاريخ مخطوطة مزوقة أخرى من الشـــاهنامة محفوظـــة بدار الكتب المصرية بالقاهرة، نسخها في شيراز لطف الله بن يحيى في سنة ٧٩٦هـ / ١٣٩٣م ومن الملاحظ أن هذه الشاهنامة تم نسخها في نفس العام الذي ســـقطت فيـــه شيراز أمام جيوش تيمور، على أنه من المرجح أنها كانت قد تم تزويقها تحـــت حكـــم بني المظفر أي قبل أن يتم النصر لتيمور في العام نفسه،وتشمل المخطوطة علـــى٦٧ تصويرة ، تطرق التلف إلى كثير منها ولا تزال هذه التصاوير تمثل مرحلة بدائية من حيث التصميم والتلوين. غير أن المصور أضفى بعض الحيوية على رســـوم بعـــض المجموعات ومناظر البلاط، كما أنه لم يتقيد بتمثيـــل العناصـــر الطبيعيـــة بطريقـــة اصطلاحية آلية، ولكنه لجأ إلى تنويعها ببراعة وتوفيق. واحتفظت خلفيات التصـــاوير بصفة عامة باللون الأزرق (١) ، ومن المخطوطات المنتميـــة لهـــذه المدرســـة أيضـــا مخطوطة من كتاب كليلة ودمنة محفوظة في المكتبـــة الأهليـــة فـــي باريس،وهنـــاك مخطوط لأشعار فارسية بتاريخ ٨٠١هـ / ١٣٩٩م ، محفوظة في متحف الفن التركـــي والإسلامي باسطنبول، ومخطوط من خمسة نظامي كان في مجموعة كارتييـــه فـــي باريس ونسخة من مخطوطة خمسة نظامي تم نسخها في العام ٨٤١هـ /١٤٣٧م.

مدرسة هراة:

يعتبر بايسنقر من أعظم رعاة العلوم والفنون في عصره- فضلا عن أنه كان هو نفسه شاعرا وخطاطا- وجمع حوله في هراة مشاهير الشـــعراء، ورجـــال الأدب والفن، كما أسس مكتبة استخدم فيها- حسب ما ذكـــره بعـــض المـــؤرخين- أربعـــين خطاطا، والحق أن بايسنقر صار أكبر رعاة الفنون في إمبراطورية شاه رخ بعد وفـــاة ابن عمه اسكندر سلطان حاكم شيراز فـــي ســـنة ٨١٧ هـ/ ١٤١٥م وبفضـــله انتقلـــت

(١) - حسن الباشا: المرجع السابق، ص ٢٩٥.

الزعامة الفنية من شيراز إلى هراة، ووصل فن تزويق المخطوطات في هراة في عهده إلى مستوى رفيع جدا من الجودة والإتقان،كما حققت المدرسة التيمورية في هذه المدينة أعظم تقدم لها، ومن أقدم المخطوطات المزوقة التي تنسب إلى مدرسة هراة مخطوط مزوق من كليلة ودمنة بمكتبة جلستان في طهران،يرجح أن تصاويره الثلاثين ترجع إلى ما بين٨١٢ - ٨٢٢ هـ/١٤١٠ - ١٤٢٠م [1]، ومن بين المخطوطات التيمورية في هراة أيضا مخطوطة أخرى لكليلة ودمنة بمكتبة طوبقابي سراي في اسطنبول (شكل٢١) ومخطوطة من جلستان لسعدي نسخت في العام ٨٣٠هـ/١٤٢٦م ومخطوط من منظومة هماي وهمايون لخواجة كرماني نسخت بعد مخطوطة جلستان السابقة بعام واحد فقط ومخطوطة من الشاهنامة نسخت في العام٨٣٣هـ / ١٤٢٩ م ونسخة من مخطوط معراجنامة (كتاب الأنبياء) محفوظة في المكتبة الأهلية في باريس ويعود تاريخ نسخها إلى العام ٨٤٠هـ/ ١٤٣٦م ونسخة من مخطوط بستان سعدي محفوظة في دار الكتب المصرية ويعود تاريخها إلى العام ٨٩٣هـ/ ١٤٨٧م ونسخة من مخطوط ديوان السلطان حسين ميرزا بايقرا محفوظ في المكتبة الأهلية في باريس ويعود تاريخه إلى العام ٨٩٠هـ / ١٤٨٥م، ومجموعة مصورات من خمسة نظامي.



شكل (٢١)

الصراع بين الأسد والثور- مصورة من مخطوط كليلة ودمنة- (٨٣٤هـ / ١٤٣٠ م)- محفوظة حاليا بمكتبة طوبقابي سراي- اسطانبول- تركيا.

---

(١) - حسن الباشا،المرجع السابق، ص ٣٣٣-٣٣٤.

ومن أهم المميزات التي نجدها في عمل المصور التيموري في هراة أنه حاول أن يضفي الحركة والحيوية على الرسوم الآدمية، وذلك عن طريق الحركات والإشارات واللفتات، كما أصبحت الرسوم معبرة عن شخصية معينة، كما أن العناصر ترتب حول محور الصورة في الوسط، هذا فضلا عن حركات التنغيم في حركات الرأس والأيدي وما غليها، وقد اصطلح المصور على استخدام اللون الذهبي للسماء واللون الرمادي والأزرق الخفي للأرض، أما الزهور والورود فقد لونت بألوان زاهية، وقد استطاع الفنان أن يحقق تناسبا موفقا بين الرسوم الآدمية والعمائر المستخدمة في الصورة، كما حرص على إظهار العمق عن طريق رسم جوانب العمائر وسور الحديقة ثم حدد نهاية كل مستوى بحائط أفقي، وقد تقدم المصور تقدما باهرا في رسم المناظر الداخلية بالإضافة إلى المناظر الطبيعية مثل غرف القصور والسرادقات،بل والاستحكامات الحربية مثل القلاع والحصون كما عني الفنان برسم الزخارف الدقيقة،التي تزين الفرش والسجاد والخلع والثياب ، وقد انفرد المصور في صور هراة بتصميم الصورة على أساس المثلثات،ووفق بين المثلثات في تنسيق زخرفي جميل دقيق (١) .

سمات التصوير التيموري:

من أهم السمات الفنية العامة للتصوير التيموري ما يلي:

- من حيث تكوين الصورة وتوزيع عناصرها الفنية استمر أسلوب اتساع المقدمة التي تمثل أرضية الصورة على حساب مؤخرة الصورة التي تمثل السماء وكذلك ظل استخدام خط الأفق المرتفع ليتيح الفرصة لشغل أرضية الصورة التي تعتبر مسرح الأحداث بالرسوم الآدامية والحيوانية أو يرسم المنظر الطبيعي بمفرداته الزخرفية من نباتات وزهور وأشجار وغيرها ، وهكذا استمر أيضا استخدام منظور عين الطائر ، كما استطاع مصور العصر التيموري اتقان ما حققه مصور المدرسة الجلائرية من محاولة ايجاد ملائمة في النسبة بين رسوم الآدميين وما يحيط بها من بيئة طبيعية أو خلفية معمارية، ويغلب على صور العصر التيموري التسطيح مما أفقدها مظهر العمق وبالتالي جاءت رسومها غير مجسمة نتيجة إهمال الظل والنور.
- ومن حيث الرسوم الآدمية في صور المدرسة التيمورية فهى تنبئ عن مهارة المصور في توزيع الأشخاص وتشكيل المجموعات.
- الإقبال والشغف برسم المناظر الطبيعية

(١) - سعاد ماهر محمد: المرجع السابق، ص٢٤٢.

– استمرار رسم الخلفيات المعمارية بأسلوب اصطلاحي كأنها عمائر زجاجية شفافة يرى المشاهد كل ما يجرى بداخل هذه العمائر ولكن امتازت بالثراء الزخرفي .

– امتازت صور المدرسة التيمورية بجمال ألوانها المتنوعة خاصة الحمراء منها والبرتقالية المتعددة الرقيقة الوهج، واستخدام اللون الأزرق اللازوردي بدرجاته وكان يستخدم في تلوين السماء واللون الأخضر بدرجاته وبخاصة في رسم الأعشاب والشجيرات الخضراء، والأصفر والبنفسجي والبني والوردي والأبيض واللون الذهبي الذي استخدم بكثرة في تلوين السماء في بعض صور المخطوطات أو في زركشة الثياب أو ي رسم التاج الذي يرتديه الملك المرسوم في بعض الصور.

– اختار المصور التيموري موضوعات صوره بدقة واتقان وبخاصة تلك التي تميل نحو تمثيل مسرات الحياة ومجالس الطرب والمناظر الغرامية ومحاسن الطبيعة أي تلك التي تبعث على البهجة والسرور وحتى الصور التي تمثل موضوعات المعارك والقتال والمبارزة كانت ترسم في الغالب بروح زخرفية بعيدة عن الحزن والألم والقسوة (1).

<u>بهزاد:</u>

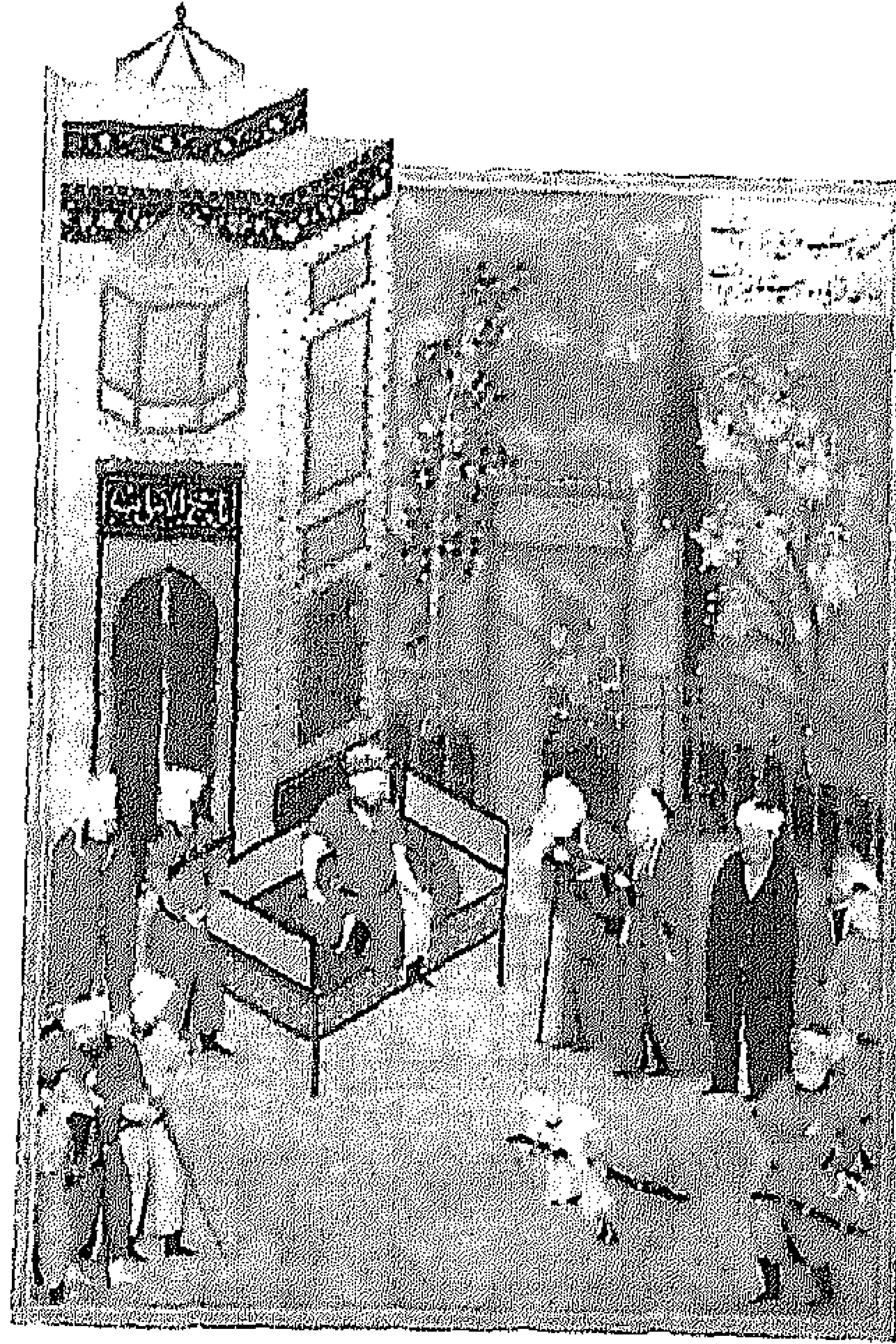
يعتبر كما الدين بهزاد ثاني أكبر أعلام التصوير الإسلامي زمنيا بعد الواسطي ويعتبره بعض المؤرخين والكتاب أعظم المصورين المسلمين على الإطلاق ، وهو من مواليد مدينة هراة سنة ٨٥٤ هـ/١٤٥٠م ، وذاع صيته فيها ونعم برعاية السلطان حسين بيقرا ووزيره مير علي شير، وظل يعمل في هراة حتى سقطت في يد الشاه اسماعيل الصفوي سنة ٩١٦هـ/١٥١٠م ، فانتقل معه إلى تبريز حيث زاد نجمه تألقا، ونال من الشرف والفخار في خدمة الشاه اسماعيل ثم ابنه طهماسب ما لم ينله مصور آخر في التاريخ الإسلامي (2) ،وبعد وفاته زادت شهرته لأن ما تركه من أعمال فنية كان مثالا رائع لجمال فنه ولمخيلته الجامحة ضمن واقع واضح المعالم، فكانت لوحاته تباع لعشاقها بأثمان خيالية، وقد ذكر أن خلفاء "بابر من ملوك الهند المغوليين"كانوا من بين المعجبين بفن بهزاد، وكانوا يحاولون في غبطة وشغف الحصول على بعض لوحاته لتزيين مكتباتهم وقصورهم بها، كما كانوا يبالغون في المبالغ التي يدفعونها ثمنا للعمل الواحد الذي كان يتراوح بين ٣٠٠٠ و ٥٠٠٠ روبية، ومن هنا ولأجل هذا السبب استنسخ الكثير من تلامذته ومن الفنانين أعمال بهزاد وعرضوها على عشاق

---

(١) - أبو الحمد محمود فرغلي: المرجع السابق، ص ٢٤٢- ٢٤٣ -٢٤٤.

(٢) - زكي محمد حسن: <u>الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي</u>، دار الرائد العربي، بيروت١٩٨١م، ص١٠٢.

فنه، إلى حد أنهم كانوا يوقعون اسمه عليها فأصبح من العسير تحديد ومعرفة ما إذا كانت بعض الأعمال لبهزاد أو لغيره (١)



(شكل ٢٢)
الشيوخ يقفون أمام هورمزد – المنظومات الخمسة لنظامي- هراة (٨٤٥هـ/ ١٤٤٢م)
محفوظة في المكتبة البريطانية.

ويعد مخطوط بستان سعدي هو أشهر وأهم أعمال بهزاد على الإطلاق ومن أهم المميزات الأسلوبية التي تتميز بها مصورات كمال الدين بهزاد أنها قد استمد عناصر لوحاته من الطبيعة ومن الطراز المعماري الإسلامي ومن الأشكال الزخرفية كما أننا نستطيع أن نجد الألوان في لوحاته متناغمة ومنسجمة وتجمع بين الشقين الدافئ والبارد أحيانا ومتباينة، ومتنافرة أحيانا لاستخدامه الأحمر والأخضر على الجدران وفي ملابس شخوصه، والتكوين في لوحاته بنائي وهو أبرز ما يميزها، لأن الفنان اهتم بحركات المشخصات واتجاهاتها في الطبيعة أو داخل البناء الهندسي الذي يقوم على تقسيمها على مساحات هندسية متجاورة داخلها عناصر عضوية، حيث يظهر في كل مساحة مشهد مختلف عن الآخر، وقد ساهم ذلك في إعطاء لوحاته الطابع الإسلامي والشرقي. كما أن الفنان قام بإسقاط البعد الثالث"المنظور" أي أن الفنان لخص الأشكال والعناصر، وأحال الكتل في اللوحات إلى مساحات هندسية مسطحة متنوعة ذات إيقاع جميل،تقوم على الانسجام في العلاقات الخطية المبنية على تعامد الخطوط المنحنية

---

(١) - غازى أنعيم: كمال الدين بهزاد فنان الشرق العظيم، جريدة الفنون، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد ٥٤ ، السنة الخامسة ، الكويت يونيو ٢٠٠٥ م، ص١٠.

التي تحرك عين المشاهد في جميع أجزاء اللوحة،ويشغل تلك المساحات بعناصر إنسانية وزخرفية هندسية ونباتية وكتابية (١) ، ويوضح (شكل٢٢) واحدة من مصورات بهزاد، وموضوعها " الشيوخ يقفون أمام هورمزد من مخطوط "المنظومات الخمسة" للشاعر نظامي وهي منسوخة في هراة خلال عام ٨٤٥هـ/ ١٤٤٢م ، وهذه المصورة محفوظة حاليا في المكتبة البريطانية.

٤- المدرسة الصفوية

المدرسة الصفوية الأولى:

كان حكم الصفويين في إيران عصر رخاء وتقدم فعرفت البلاد في القرنين ١٠، ١١ هـ/ ١٦، ١٧م ، وفي الربع الأول من القرن ١٢هـ/ ١٨م تطورا كبيرا في الفنون، وبلغت صناعة التصوير في النصف الأول من حكمهم الطويل درجة عظيمة من الإبداع والإتقان. لا غرو فإن استيلاء الشاه إسماعيل على هراة "٩٠٧-٩٣٠ هـ/ ١٥٠٢- ١٥٢٤م" ، وهجرة الفنانين إلى عاصمته تبريز،ثم تعيينه بهزاد مديرا لدار الكتب الملكية وهي في ذلك الوقت أشبه شيء بمجمع الفنون الجميلة، نقول إن ذلك كله كان باعثا على نشأة مدرسة جديدة على رأسها خير من أنجبتهم هراة من مصورين، ومن ثم كانت الصلة وثيقة بين فن المدرسة الصفوية في أول عهدها وبين التقاليد الفنية التي سادت في الوسط الذي عمل فيه بهزاد وزملائه وتلاميذه (٢)، ويمكن اعتبار بهزاد مؤسسا لمدرسة التصوير الصفوية بتبريز (٣) ، أو ما تعرف بالمدرسة الصفوية الأولى (٤) ،وقد ارتفعت مكانة الفنانين في عصر الدولة الصفوية، واتخذ السلطان من بين المصورين أصدقاءه وندماءه، بل كان الشاه طهماسب نفسه يطمع في أن يصبح مصورا ماهرا ، تعلم الفن عن المصور المشهور سلطان محمد، وكان كذلك صديقا لبهزاد وتلميذه اقا ميرك ولا غرابة في أن يرتفع شأن رجال الفن في حكم الدولة الصفوية فإنها أول دولة إيرانية وطنية منذ العصر الساساني، فطبيعي أن فكرت في أن تعيد إلى إيران مجدها الفني القديم، وبدأت برجال الفن فكان نصيبهم كبيرا من تشجيعها وإكرامها، ومن ثم فإن عدد كبير من مخطوطات العصر الصفوي محلى بالصور، التي يمثل أكثرها أبهة هذا العصر وحياة البلاط والأمراء فيه ، وما يتبع ذلك من حدائق غناء وعمائر ضخمة جميلة وملابس فاخرة ومجالس طرب وشراب، كل

---

(١) - غازي أنعيم: المرجع السابق ص١١.

(٢) - زكي محمد حسن: التصوير في الإسلام عند الفرس، دار الرائد العربي، بيروت ١٩٨١م، ص٥٧.

(٣) - م.س.ديماند: الفنون الإسلامية ، ترجمة :أحمد محمد عيسى، مراجعة وتقديم :أحمد فكري، ط٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٢م،ص٦٠.

(٤) - زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، ص١١٠.

ذلك في رسم دقيق وألوان زاهية في هدوء، ومتنوعة في انسجام، يتوج ذلك مهارة في تأليف الصورة وتوزيع الأشخاص فيها ، ومراعاة النسب بين أجزاءها المختلفة ثم فإن مخطوطات العصر الصفوي عددا كبيرا محلى بالصور، التي يمثل أكثرها أبهة هذا العصر وحياة البلاط والأمراء فيه ، وما يتبع ذلك من حدائق غناء وعمائر ضخمة جميلة وملابس فاخرة ومجالس طرب وشراب، كل ذلك (١)

المدرسة الصفوية الثانية:

يطلق اسم هذه المدرسة على أسلوب التصوير في عصر الشاه عباس الأكبر وخلفائه في إيران وقد تولى الشاه عباس الأكبر حكم إيران في سنة ٩٩٥هـ/ ١٥٨٧م إلى١٠٣٤هـ/١٦٢٥م وتبعه خلفاؤه الشاه صفي من سنة١٠٣٨هـ/١٦٢٩م إلى سنة١٠٥١هـ/١٦٤٢م، والشاه عباس الثاني من سنة١٠٥١هـ/ ١٦٤٢م إلى سنة ١٠٧٦هـ/ ١٦٦٦م، والشاه صفي الذي اتخذ من اسم سليمان من سنة١٠٧٦ هـ/١٦٦٦م إلى سنة١١٠٥هـ/ ١٦٩٤م ، والشاه حسين من سنة١١٠٥هـ/ ١٦٩٤إلى سنة١١٣٤هـ/ ١٧٢٢م حيث سقطت الأسرة الصفوية أمام غزو الأفغان (٢).

ومن حيث المنمنمات أو التصاوير فنلاحظ أن هذا النوع من الفن يتميز في العصر الصفوي الثاني بخصائص عامة تميزه عن التصوير في العصور الأخرى فأولا كان فن تزويق المخطوطات في هذا العصر يمارس في كثير من الأحيان بعيدا عن رعاية البلاط ومن ثم انتشرت المخطوطات المنتجة بسرعة لتسد حاجة غير الأثرياء من العملاء وكان ذلك مما أدى إلى قلة المخطوطات الفخمة بعد منتصف القرن السادس عشر ومن جهة أخرى أدى ذلك أيضا إلى أن صار الفن أقل أرستقراطية عن ذي قبل كما صارت الرسوم الشخصية بصفة عامة شعبية ويعوزها الوقار، ومع ذلك فلم يحرم التصوير من الرعاية الملكية تماما في القرن ١١ هـ/ ١٧م إذ وصلنا عدد من الرسوم كتب عليها ما يدل على أنها عملت برسم الخزانة الملكية، ولقد أخذ التأثير الأوربي في الظهور في التصوير في نهاية القرن ١٠ هـ/ ١٦م ويقال أن شيخ محمد هو أول فنان فارسي قلد النماذج الأوربية ومن ثم بدأ بذلك أسلوبا جديدا في التصوير الإيراني (٣).

سمات التصوير الصفوي:

من السمات العامة المميزة لعمل المصورين الصفويين مايلي:

---

(١) – زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص١١١.

(٢) - حسن الباشا: موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، المجلد الثالث، مكتبة الدار العربية للكتاب،القاهرة ١٩٩٩م، ص ٨٠ .

(٣) – المرجع نفسه ، ص٨١.

- حرص المصور الصفوي الشديد نحو الاتقان مما أدى إلى التكامل بين العناصر الفنية في الصورة التي طغى عليها الأسلوب الواقعي وإن كانت معظم الصور الصفوية تنزع إلى المشاهد الساكنة (١).

- امتازت المدرسة الصفوية باختيار الموضوعات المصورة والميل إلى مناظر البلاط بما فيها من حياة يومية، ومناظر الصيد، والمناظر الطبيعية وبخاصة الحياة اليومية في الريف والمناظر ذات الموضوعات الرومانسية للحب والغرام المليئة بالفتيان والفتيات في أوضاع مختلفة لإضفاء البهجة والسرور.

- رسوم الأشخاص امتازت بالأجسام الممشوقة القوام ذات الرشاقة المفرطة كأشجار السرو.

- امتازت ملابس وثياب المصورات الصفوية بكونها فخمة وفاخرة من معاطف الديباج والقطيفة المزركشة ذات الوسط المميز وأما غطاء الرأس للرجال فامتاز بالعمامة العالية المتعددة الطيات تصل إلى اثني عشرة طية ، تلتف حول القلنسوة الحمراء وتنتهي بعصى حمراء ثم بعد ذلك مالت العمائم إلى الحجم الصغير وذلك مع منتصف القرن ١١هـ/١٧م ، ويضاف إليها ريشة في الوسط أحيانا.كما انتشرت القبعات المصنوعة من جلود الأغنام.

- امتازت صور المدرسة الصفوية برسوم خلفيات معمارية دقيقة ومتقنة تبرهن على الولع الشديد بالزخارف الدقيقة والتفاصيل المعمارية التي تعكس روح الزخرفة وحب التأنق وبلا ريب كانت محصلة نهائية للتطور الطبيعي لرسوم العمائر في المدرسة التيمورية والمدرسة التركمانية ومن قبلها المدرسة الجلائرية.

- عنيت المصورات الصفوية برسوم المناظر الطبيعية الدقيقة التي توضح مدى تعلق المصور العاطفي بكل تفاصيلها من أشجار ونباتات وزهور وصخور وأنهار تجرى في حركة لولبية ، وكذلك السماء لا تخلو من رسوم السحاب الصيني "تشي" ولكنه رسم بدقة وإتقان، والحق أن هذه العناصر الفنية التي تضمها المناظر الطبيعية سبق وأن قطعت شوطا كبيرا في التطور على أيدي المصورين الإيرانيين من المدرسة التيمورية.

- اختار المصورون الصفويون أجود أنواع الألوان والأصباغ في تنفيذ مصوراتهم وابتكروا التآلف اللوني ولكن حبهم للتأنق والزخرفة جعلهم يفرطون في استخدام اللون الذهبي والألوان الزاهية البراقة (٢).

---

(١) - ثروت عكاشة: التصوير الفارسي والتركي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣م، ص٢٢٢.

(٢) - أبو الحمد محمود فرغلي: المرجع السابق، ص ٣٠٤- ٣٠٥.

ومن نماذج المصورات في هذه المدرسة المصورات أشكال (٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦) مثلا .

مدرسة التصوير المغولي الهندي

لا يظهر في صور المخطوطات القليلة التي ترجع إلى عصر "بابر" مؤسس الأسرة المغولية أية دلالة على وجود مدرسة تصوير إسلامية مغولية إلا أنه يبدأ تكوين مدرسة التصوير المغولي في الهند بعد عودة الإمبراطور همايون في عام ٩٥٦هـ/ ١٥٤٩م من منفاه في بلاط تبريز إلى بلاطه في كابول مصحوبا بمصوري البلاط الصفوي"عبد الصمد الشيرازي" و" ميرسيد على"، ولقد تمكن هذان المصوران بمعاونة بعض المصورين الهنود من تأسيس مدرسة للتصوير المغولي في البلاط الملكي بكابول في أول الأمر ثم في دلهي (١).

و للمخطوطات المرقنة في الهند بعد أن دخلها الإسلام نفاستها وقدرها ، وذلك لقيمتها الأدبية والفنية أولا ، ثم لما كان يبذل في هذه المخطوطات من وقت وجهد ومواد ثمينة، وهو ما جعلها البغية الأولى للغزاة باعتبارها غنيمة.

وكان النظام الملكي في الهند يقضي أن تؤول ممتلكات كل من يتوفى من الأمراء والوجهاء إلى بيت الملك يرد منها ما يشاء إلى أهلها ويحتفظ بما يشاء، ومن هنا كان ثراء المكتبة الإمبراطورية إذ كانت تضم فيما يقال نحوا من أربعة وعشرين ألف مخطوطة يوم وفاة الإمبراطور أكبر (٢).

سمات التصوير المغولي الهندي:-

المرحلة الأولى:

- تمتاز بقربها من التصوير الإيراني في القرنين ٩ ، ١٠ هـ / ١٥، ١٦ م وخاصة في رسوم الأشخاص التي تم معالجتها بأسلوب قريب من أسلوب الفسيفساء في التصوير ،الذي يتجلى في دقة الرسوم وصغرها وألوانها المتعددة البراقة التي يغلب عليها اللون الأحمر والأزرق والذهبي. كما تمتاز ملابس الأشخاص بازدحامها بالزخارف النباتية والهندسية الدقيقة.

- قيام أكثر من مصور بالرسم إذ نرى على الصورة توقيعين أو ثلاثة ويكون فيها قسمان مختلفان.

---

(١) - نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، ص٢٤٨.

(٢) - ثروت عكاشة : التصوير الإسلامي المغولي في الهند، موسوعة تاريخ الفن العين تسمع والأذن ترى، الجزء الثالث عشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٥م،ص٥٧.

المرحلة الثانية:

– الدقة في رسم الأشخاص والإتقان في تصوير الطبيعة ومراعاة قواعد المنظور، إلى حد كبير وخلق نوع من الظل أكسب الأشكال شيئا من التجسيم وقسطا من البعد الثالث.

– الإقبال على الرسوم الشخصية "Portrait" إقبالا شديدا وبخاصة في عهد جهانجير.

– امتازت الرسوم الشخصية بميزات انفرد بها التصوير الهندي، فقد كان يرسم في أول الأمر ثلاثة أرباع الوجه، ثم غلب عليه الرسم الجانبي، متأثرين في ذلك بما يروى في هذا من الأساطير الهندية القديمة، من أنه عندما أريد رسم صورة لبوذا عن حياته، جعل خياله يسقط على قطعة من النسيج ومن ثم فقد أصبحت الرسوم الآدمية ترسم عند الهنود في وضع جانبي في معظم الأحيان.

– تمتاز الرسوم الشخصية بإتقان رسم اليدين، والتي غالبا ما يرسمها المصور الواحدة فوق الأخرى ممسكتين بمقبض سيف، كما كان يبرز رسم اليدين ممسكتين بوردة أو جوهرة.

– الإقبال على رسم الحيوانات والنباتات والزهور الطبيعية التي يزخر بها إقليم كشمير، والتي برع في رسمها نادر العصر المصور"منصور"، كما برع في رسم الحيوانات بأسلوب طبيعي ومعبر عن حركة صادقة المصور"مراد". [1].

وتبين الأشكال (٣٩ ، ٩٩، ١٠٠، ١٠١) بعض من نماذج المصورات المغولية الهندية.

٦– مدرسة التصوير التركي العثماني

اعتمدت مدرسة التصوير في تركيا في أول الأمر على المصورين الإيرانيين الذين أحضرهم السلاطين من تبريز إلى تركيا، ولقد أصبح هؤلاء المصورين الإيرانيين من مصوري البلاط العثماني، وكونوا مدرسة تركية تدرب فيها عدد من المصورين الأتراك. وترجمت في أول الأمر المخطوطات الإيرانية مثل مخطوطتي الشاهنامة والمنظومات الخمس، ونتج عن ذلك أن صور هذه المخطوطات كان متأثرا بالأسلوب الإيراني ووجد تأثير أوربي من المصورين الإيطاليين الذين زاروا تركيا أو من الأتراك الذين زاروا أوربا. ومن أهم هذه التأثيرات الرسوم التي قام بها المصور الإيطالي بلليني أثناء زيارته لبلاط السلطان محمد الثاني، ولكن ما لبث أن نشأ تدريجيا

(١) – سعاد ماهر محمد: المرجع السابق ص٢٤٨– ٢٤٩.

طراز تركي مستقل له مميزاته وأساليبه الخاصة، سواء في اختيار الموضوعات أو في توزيع الأشكال التي لونت بألوان خاصة، ويظهر هذا الطابع في بعض المخطوطات الخاصة بتاريخ آل عثمان ، مثل مخطوطة سليم نامة، وهونرنامة وسليمان نامة وسور نامة...إلخ، وينقص هذه الصور الأناقة والثروة الزخرفية التي تميزت بها مدرسة التصوير الصفوية الإيرانية.

ولقد ازدهر فن التصوير التركي في فترة حكم السلطان "مراد الثالث"- ٩٨١:١٠٠٣هـ/ ١٥٥٩:١٥٧٤م الذي كان راعيا للفنون، وفي عهد السلطان"سليمان العظيم". ويظهر من تلك الفترة مخطوطتا هونرنامة وسورنامة [١].

سمات التصوير التركي العثماني:

– من حيث التصميمات العامة والتكوينات الفنية أصبحت أكثر شكلية وهندسية تميل نحو الخطوط الرأسية ومن ثم امتازت بإحكام ودقة التفاصيل

– من حيث خلفيات المصورات التركية العثمانية فهي تشمل على نوعين أولهما الخلفية المعمارية التي تعكس طرز وأساليب العمارة العثمانية السائدة في العصر العثماني من مساجد وقصور وقلاع وإن كانت تظهر فيها ملامح التأثير الأوربي من حيث مراعاة قواعد المنظور فأصبحت ترسم في صفوف متراجعة صوب عمق الصورة في أغلب الأحوال، والنوع الثاني هو المناظر الطبيعية التي كانت في معظم هذه الصور تحمل مكانة وسطا بين المثالية الإيرانية والواقعية التركية.

– رسوم الأشخاص تميل نحو التنويع في الأحجام بين رسوم الآدميين.

– امتازت رسوم الجنود بزي حربي للانكشارية وبخاصة غطاء الرأس المرتفع المستطيل الشكل وقد تخرج منه بأعلى ريشة أو علامة.

– اختار المصور التركي الألوان البسيطة الزاهية ومن أهم هذه الألوان التي استخدمها اللون الأحمر والأصفر والأزرق والأحمر والذهبي وغيرها.

– امتاز التصوير العثماني بأنه يشتمل على صور شخصية مستقلة للسلاطين والأمراء وكبار القواد العثمانيين وغيرهم، ويشتمل كذلك على صور توضيحية تزوق المخطوطات التي نسخت من كتب مختلفة فجاءت موضوعاتها متنوعة من مجالس بلاط ومناظر صيد وقنص ولكن المصور التركي أدخل موضوعات جديدة تسجل

---

(١) - نعمت اسماعيل علام: المرجع السابق، ص٢٣٦- ٢٣٧.

الحياة اليومية والأحداث التاريخية المعاصرة من احتفالات ومناسبات تتعلق بالسلاطين والأمراء فأصبح لديهم ما يعرف بتصوير السجلات التاريخية [1].

وتظهر الأشكال (٦٢، ٦٣، ١٢٠، ١٢١) بعضا مـن نمـاذج المصـورات التركية العثمانية.

---

(١) - أبو الحمد محمود فرغلي: المرجع السابق، ص٣٤١-٣٤٢-٣٤٣.

الفصل الثاني

أنواع وأشكال العمائر في التصوير الإسلامي

- مقدمة

(١)- العمائر المدنية:

أولا:القصور

١- المناظر الخارجية والواجهات

٢- عمائر القصور الداخلية

أ- قاعات ومجالس حكم واحتفالات

ب- حجرات ومخادع نوم

ج- قاعات استقبال

٣- العمائر الداخلية والخارجية معا

أ- مجالس حكم مع عناصر وعمائر خارجية

ب- جواسق مع عناصر وعمائر خارجية

ج- حجرات ومجالس مع عناصر وعمائر خارجية

ثانيا: البيوت

١- المناظر الخارجية والواجهات

٢- العمائر الداخلية مع عناصر وعمائر خارجية

ثالثا: مدن وقرى وشوارع وميادين

رابعا: أسواق ومجالس وحانات وخانات

خامسا: حمامات

سادسا: أماكن متنوعة

(٢)- العمائر الدينية

أولا: المساجد ومناظر الكعبة

ثانيا: المدارس ودور القضاء

ثالثا: المقابر والأضرحة

(٣)- العمائر العسكرية والدفاعية

مقدمة:

لقد شهدت المخطوطات الإسلامية المصورة ازدهارا كبيرا فيما يتعلق بتصوير العمائر المختلفة من عمائر مدنية تشتمل على القصور، البيوت، مدن، قرى، شوارع، ميادين، مجالس، أماكن تعليمية، مكتبات، حانات، خانات، أسواق، حمامات، صيدليات، وغيرها، وعمائر دينية تضم المساجد، المدارس، دور قضاء، المقابر والأضرحة ومناظر للكعبة ، وعمائر حربية تتمثل في القلاع، الحصون، الأبراج، الأسوار، السجون.

ويرصد الباحث في هذا الفصل أشكال وأنواع العمائر الواردة في المصورات الإسلامية من خلال تصنيفها تبعا لوظيفتها ثم تكوينها ووقوفا على أهم ملامحها وسماتها المميزة من خلال دراسة وصفية تعني بالشكل العام والتفاصيل والمساحة التي تشغلها رسوم العمائر عبر المصورات المختلفة، والتي رصد الباحث الكثير منها مما ينتمي لمختلف مدارس التصوير الإسلامي في الوقت ذاته الذي لم يمكن العثور على بعض من أنواع الرسوم المعمارية في عدد قليل من المدارس، وهذا ما يظهر خلال الدراسة التالية:

العمائر المدنية

أولا:القصور

حظيت عمارة القصور بالنصيب الأكبر من اهتمام المصور المسلم الذي عني بتصوير الأماكن الداخلية وقاعات الحكم وحتى غرف النوم والجواسق والحجرات الداخلية والقاعات المختلفة التي كانت تدور خلالها الأحداث المتنوعة في سياق الأعمال الأدبية التي عنيت المخطوطات الأدبية بذكرها، وفيما يلي سنحاول تقديم تصنيف لهذه العمائر طبقا لطبيعتها وأنواعها وأشكالها المختلفة.

١ – المناظر الخارجية والواجهات:

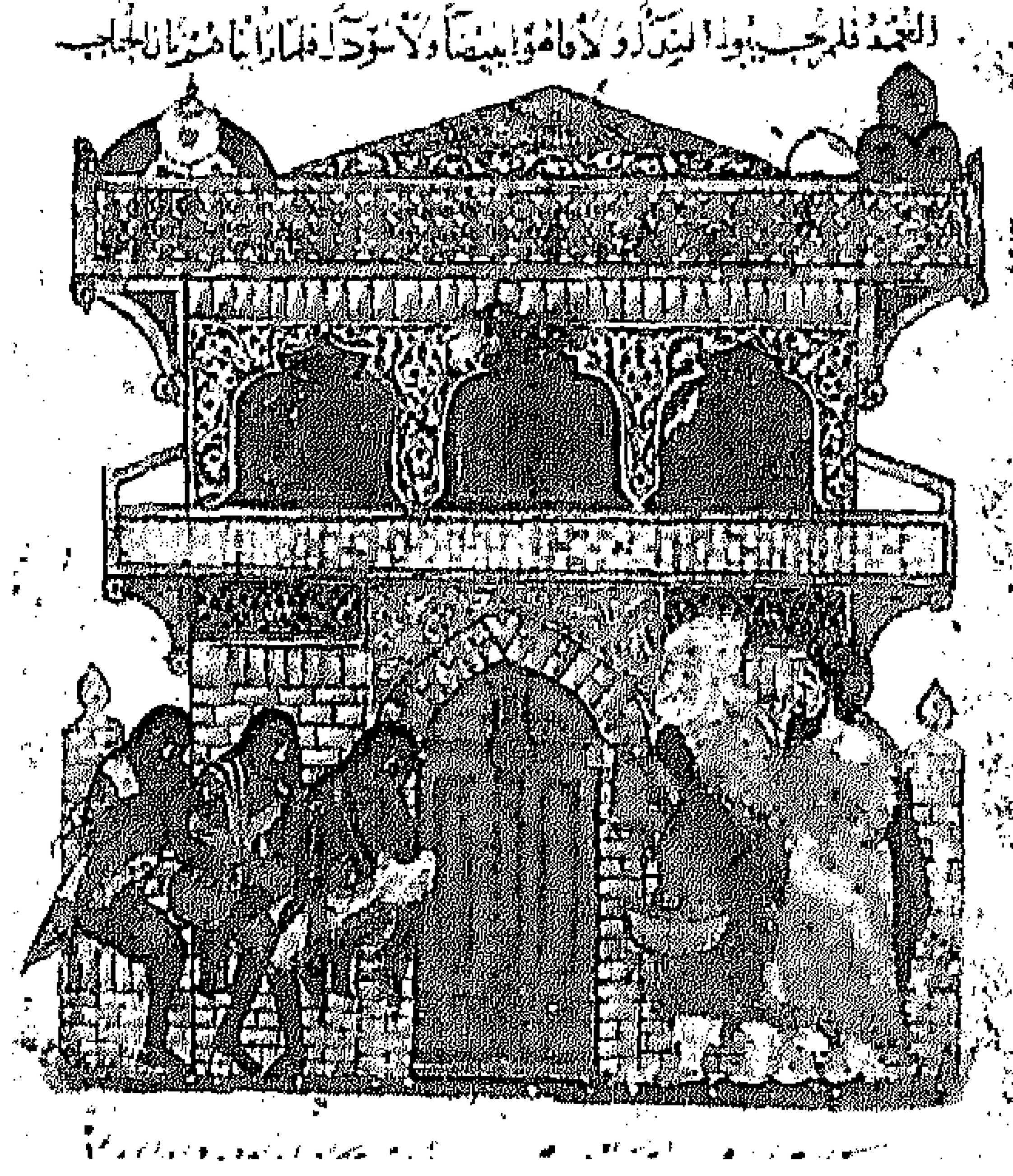
المدرسة العربية

من النماذج المبكرة لتصوير مناظر العمارة الخارجية وواجهات القصور نجد واحدة من مصورات الواسطي[1] لمقامات الحريري وموضوعها "أمام واجهة قصر" (شكل ٢٣) وهنا يقوم الواسطي بتصوير واجهة قصر تبدو مكتملة إلى حد ما حيث تظهر لنا هذه الواجهة وقد وقف أمامها كل من "الحرث بن همام" و"أبو زيد السروجي" في الناحية اليمنى من الباب بينما نشاهد مجموعة من الغلمان الزنوج في الناحية اليسري، وقد بالغ المصور في أحجام الشخوص وبخاصة في حجمي "الحارث" و"أبو

---

(١)- ثروت عكاشة: فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، دار الشروق،القاهرة ١٩٩٢م، ص ١٢٦ .

زيد" ولكن دون أن يتجاوز أحجامهما ارتفاع الطابق الأول ومن ثم لم يهتم المصور بمراعاة النسبة والتناسب بين أحجام العناصر التصويرية المختلفة في مصورته، وتبدو الواجهة في هذه المصورة وقد توسطت المساحة المرسومة كما أنها ظهرت في هيئة ووضعية يمكن اعتبارها كمثال قوي معبر عن فكرة التماثل المتوازن المتبعة في توزيع كافة العناصر على جانبي المحور الطولى المنصف للمبنى.



شكل (٢٣)

أمام واجهة قصر – مقامات الحريري– الواسطي– العراق– ٦٣٤هـ/١٢٣٦م

وتحتوى العمارة في مصورة الواسطي هذه على كثير من التفاصيل والمكونات المعمارية المختلفة كعقد المدخل المدبب والقباب والشرفات الخشبية والكوابيل والزخارف النباتية وحشوات باب المدخل الخشبية وغير ذلك من العناصر المميزة لعمارة هذا القصر الثري والذي جاء بهيئته الفخمة، وبناءه المرتفع ليدلل على المكانة الاجتماعية لساكنيه.

وقد غلب على ألوان العمارة درجات الألوان البنية المتدرجة من الفاتح إلى الغامق مع استخدام الخطوط الخارجية القاتمة لتحديد الوحدات والعناصر وإبراز التفاصيل.

والواسطي صور هذه الواجهة معتمدا فقط على بعدي الطول والعرض دون أن يستخدم البعد الثالث ليحقق فكرة العمق ويؤكد على فكرة المنظور الواقعي كما أنه لم يستخدم الظلال التي تعطي الإحساس بكيان ومستوى وجود كل عنصر في بعد محدد وقائم بذاته.

وقد جاءت العمارة في هذه المصورة كخلفية تحتل معظم المساحة المرسومة والتي تضم فقط– إلى جانب الشكل المعماري– مجموعة من الشخوص .



شكل (٢٤)

شمول تسلم رسالة من رياض إلى بياض- كتاب أحاديث بياض ورياض- الأندلس- حوالي القرن ٧هـ / ١٣م
(محفوظ في مكتبة الفاتيكان)- عربي٣٦٨-

وأيضا من النماذج المهمة التي تعطى تصورا عن عمائر القصور الأندلسية الخارجية مخطوط "أحاديث بياض ورياض" الذي يرجع إلى القرن ٧هـ /١٣ م تقريبا، ومن بين مصوراته مصورة(شكل ٢٤) و موضوعها" شمول تسلم رسالة من رياض إلى بياض"و قد استند إلى حائط أحد أسوار القصر الخارجية الذي ينتهي من أعلى بشريط بارز مكون من الوحدات الجصية البسيطة المتتابعة وقوام هذا الشريط مجموعة من الأقواس المنحنية والمتماثلة تقريبا مع بعضها البعض .

و يظهر في هذه المصورة برج جانبي يحتوي على نافذتين مكونتين من وحدات خشبية دقيقة معشقة تعلوهما قبة مضلعة ذات نهاية حادة مدببة وضع عليها ما يشبه كرة صغيرة تنتهي بريشة نحيلة.

و البناء المعماري في هذه المصورة يأتي مختلفا عما سبق لنا وأن رأيناه في مصورة الواسطي التي تحدثنا عنها سابقا فنراه هنا وقد احتل قسما جانبيا من المساحة الكلية التي خصصها المصور للرسم فيما يشغل كل من شمول وبياض المساحة المتبقية بالإضافة إلى وجود فراغ خالي من أية تصاوير أو رسوم.

وفي مصورة " الفتى بقرب العجوز عند شاطئ النهر " (شكل ٢٥) من نفس المخطوط يكتفي المصور برسم سور خارجي -لأحد القصور- يرتفع عند طرفيه برجان يبدو البرج الأيمن قصيرا بالنسبة للبرج الأيسر كما أن البرج الأيمن يحتوى

على شرفة صغيرة مطلة على الخارج بدلا من النافذتين التوأمتين- قندلية بسيطة- في البرج الأيسر.



شكل (٢٥)

الفتى بقرب العجوز عند شاطئ النهر - كتاب أحاديث بياض ورياض- الأندلس- حوالي القرن ٧هـ / ١٣م (محفوظ في مكتبة الفاتيكان)- عربي ٣٦٨-

ويبدو اقتصاد المصور واضحا في تناوله لرسم العمائر وأيضا عدم إغراقه في طرح التفاصيل وقد عمل على تقديم نمط اصطلاحي للعمائر ربما لا يتطابق بشكل كامل مع ما يوجد في الواقع.

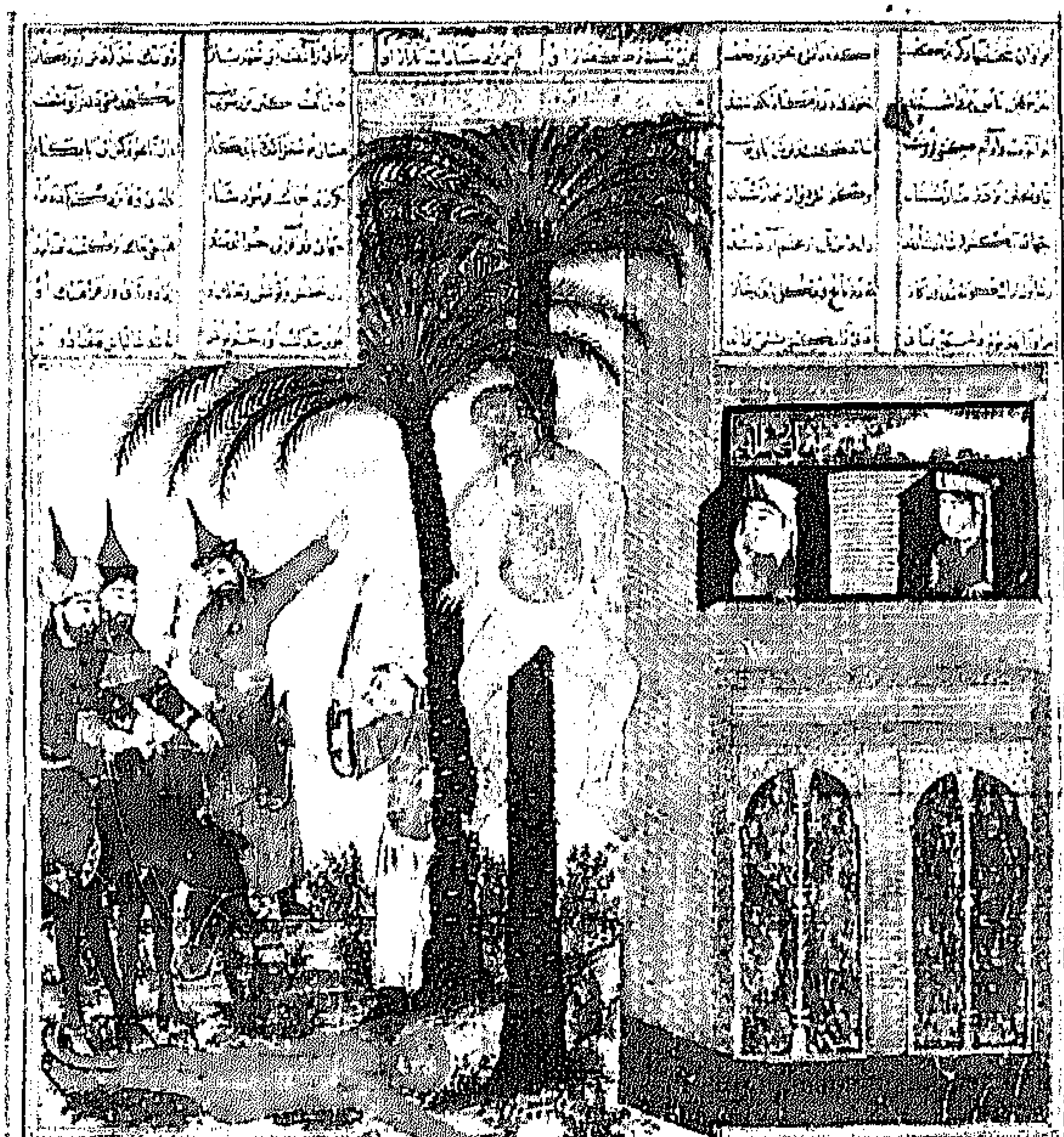
وقد احتل البناء المعماري مساحة جانبية كبيرة من هذه المصورة مقارنة بالمساحة التي احتلتها العمارة في المصورة السابقة.

المدرسة المغولية

يمكننا في مصورة"مقتل ماني"(١) (شكل ٢٦) من مخطوط الشاهنامة المعروفة باسم شاهنامة ديموت مشاهدة جزء من واجهة قصر ،وهي تعد من نماذج واجهات القصور القليلة الواردة في المصورات الإسلامية المغولية ، وقد احتل هذا الجزء من الواجهة الجانب الأيمن من المصورة ، ويتكون من حائطين يرتفعان بحجم طابقين تقريبا وقد ظهر في الواجهة بابان يتكون كل منهما من مصراعين مغلقين ، وقد عمد المصور إلى إظهار طبيعة البناء الحجري للمبني الذي يزينه شريط أزرق عريض من أسفل، وفي الطابق العلوي تظهر نافذتان يعلوهما شريط من الكتابات، وقد

(١)- http://www.tehranmoca.com

جاء هذا البناء المعماري في مقدمة المصورة، وحتى لا يبدو مقحما على المساحة المصورة فقد عمد المصور إلى وجود سيدتين تنظران من النافذتين العلويتين لتتابعان ما يجري في الخارج.



شكل (٢٦)

مقتل ماني- الشاهنامة المعروفة باسم شاهنامة ديموت ٧١٤هـ/ ١٣١٥م- متحف رضا عباسي

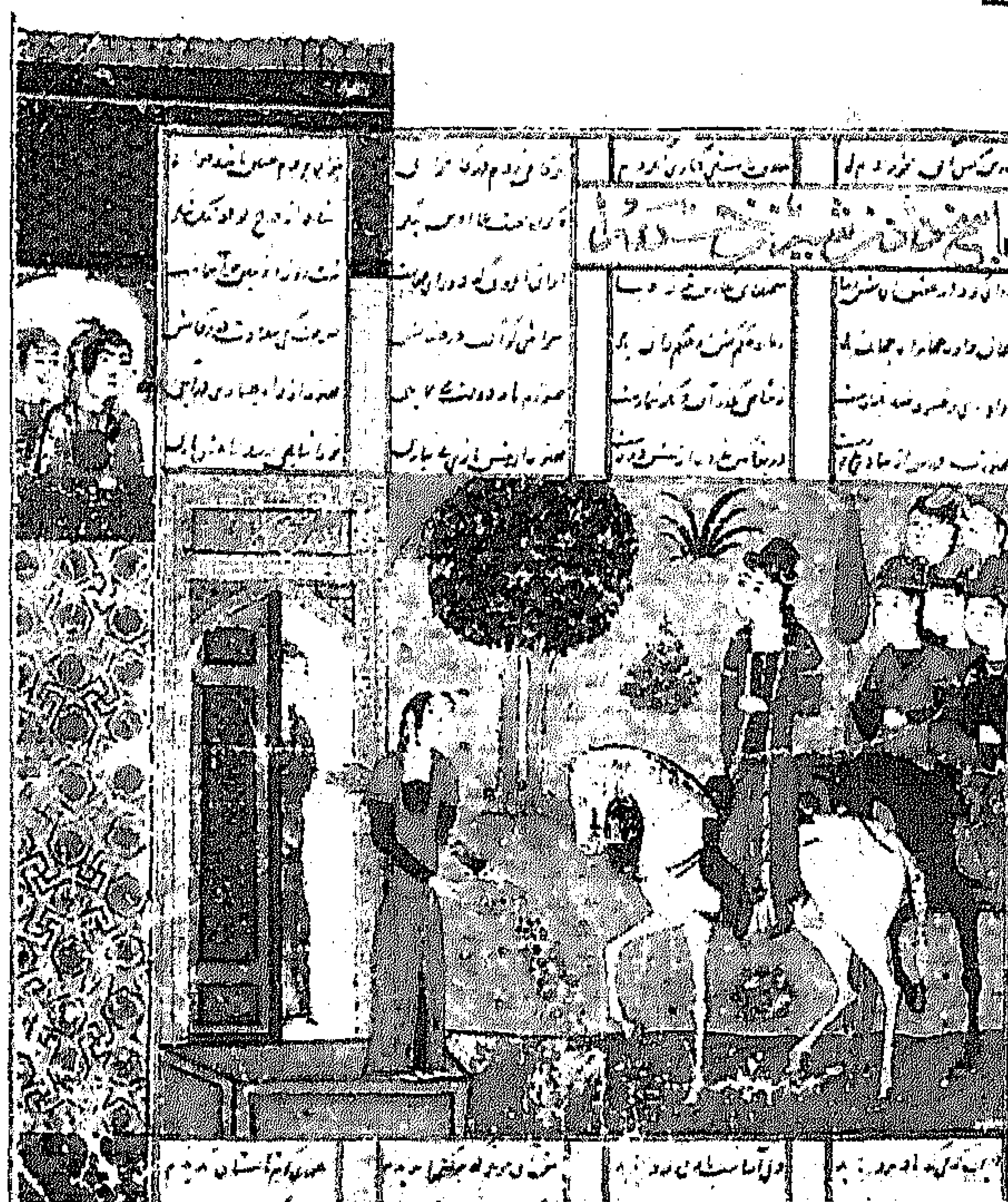


شكل (٢٧)

أنوشروان يتناول الطعام- الشاهنامة –تبريز- حوالى ٧٣٠ هـ/ ١٣٣٠م

و يظهر في مصورة " أنوشروان يتناول الطعام" من مخطوط الشاهنامة (شكل ٢٧) والتي تعود للعام ٧٣٠ هـ/ ١٣٣٠م [١] ، والمنسوخة في تبريز تقريبا جانب من واجهة قصر مكون من طابقين بالإضافة إلى قاعة - أو شرفة- جانبية، وقد جاء بناء واجهة القصر بسيطا قوامه حائط حجري مواجه يعلوه بعض الشرافات المدببة والحوائط تشتمل على شرائط زخرفية وكتابية قليلة، أظهر المصور بعضها باستخدام اللونين الأزرق والأبيض أحيانا وفي أحيان أخرى استخدم اللونين البني والأبيض، وقد احتوت الواجهة بابا خشبيا ذي حشوات بسيطة ونافذتين علويتين مستطيلتي الشكل ونافذة أخرى في الطابق- البرج- العلوي،وقد احتلت العمارة معظم مساحة المصورة التي ظهرت بها أيضا عناصر نباتية.

<u>المدرسة التيمورية</u>



شكل (٢٨)

وصول خسرو إلى قصر شيرين-المنظومات الخمسة للمؤلف نظامي- بغداد ٧٨٩-٧٨٧ هـ/ ١٣٨٨-١٣٨٦ م

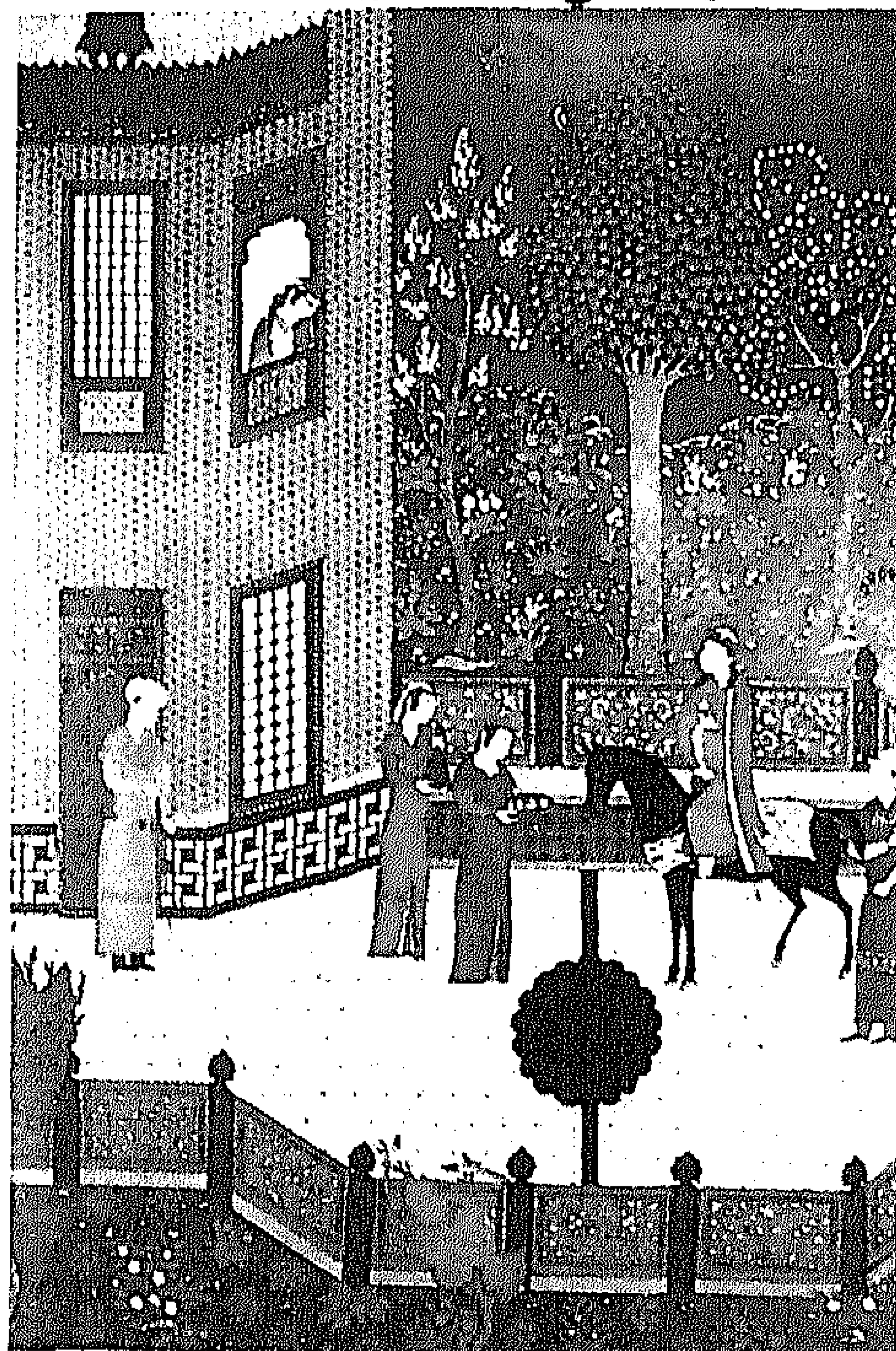
حفلت مصورة" وصول خسرو إلى قصر شيرين" من مخطوط (المنظومات الخمسة) للمؤلف نظامي من إنتاج بغداد في الفترة من العام ٧٨٧هـ/ ١٣٨٦ م إلى العام ٧٨٩ هـ/ ١٣٨٨ م[٢]. (شكل ٢٨) بأحد نماذج الواجهات البسيطة ،وهي تحتل الجانب

---

(١) - B.W.Robinson,<u>Persian Painting</u> , The Metropolitan Museum of Art,NewYourk 1953, p.8

(٢) - Sheila R.Canby: <u>Persian Painting</u> ,British Museum Press,London 199,.P.42

الأيسر ،وتطل على مشهد خلوي مفتوح، والعمارة تتكون من حائط مواجه لطابقين في الأول منهما يبدو باب ذو عقد مدبب له مصرعان أحدهما مفتوح ويوجد أمام الباب مستوى صغير مرتفع قليلا ومرسوم بشكل منظوري غير دقيق وفي الطابق الثاني نشاهد نافذة مفتوحة ذات شرفة قصيرة تنظر منها فتاتان تتابعان الحدث، ويلاحظ الطريقة التي تداخل بها النص المكتوب مع العمارة، كما يلاحظ عناية المصور بزخرفة مساحات كبيرة من الحوائط مع إظهار طبيعة البناء الحجري في ذات الوقت في أجزاء أخرى قليلة، وفي هذه المصورة تظهر العمارة بأسلوب مسطح ولا يمكن اعتبار هذا البناء المعماري مجرد خلفية للأحداث حيث أنه لوجوده ضرورة وأهمية في سياق الحدث وتحديد المكان وقد وزعت الشخوص خلال النافذة والباب المفتوح وأمام المبني وأيضا في المساحة الخلوية التي يطل عليها.



شكل (٢٩)

جلنار تطل من النافذة على أردشير – الشاهنامة المعروفة باسم شاهنامة بايسنقر (٨٤٢ هـ/ ١٤٣٩ م) – مكتبة قصر جلستان.

ومن بين المصورات الإسلامية التي عنيت بتصوير الواجهات في العصر التيموري نجد واحدة من مصورات مخطوطة الشاهنامة المعروفة باسم بايسنقر وموضوعها "جلنار تطل من النافذة على أردشير" (شكل ٢٩) وهي تظهر جانب من واجهة قصر يطل على فناء مفتوح تتوسطه فسقية مياه ويحيط به سور خارجي يظهر

في مقدمة المصورة في مسار منكسر فيما يظهر في عمق المصورة في مسار أفقي مستقيم حيث يوجد خلفه حديقة غنية بالزهور والأشجار السامقة.

ويتبين أن المصور قد اكتفى برسم جانب محدد من واجهة القصر ووضعه إلى يسار المصورة ليؤكد على فكرة استمرارية البناء إلى خارج حدود المصورة وهي فكرة تشكيلية متطورة نسبيا في ذلك الحين .

ومن الملاحظات الأولية لعمارة هذه المصورة أنها تحقق فكرة العمق لا من خلال استخدام قواعد المنظور المنضبطة، ولكن من خلال استخدام المسارات المنكسرة للمسطحات المعمارية وكذلك من خلال تتابع المستويات التي تشغلها مسطحات العمارة الكائنة في وضعيات رأسية.

كما يتبين اهتمام المصور بإبراز تنوع خامات البناء المستخدمة في تغطية (تكسية) الأرضيات والحوائط ، وقد ظهرت الأرضية مغطاة ببلاطات سداسية الشكل فيما ظهرت الواجهة مكسوة ببلاطات بنية منتظمة ترتكز على شريط أفقي عريض من البلاطات الزرقاء التي وزعت بشكل هندسي منتظم.

وبالنسبة للألوان فقد استخدام المصور مجموعة من الألوان التي سعى من خلالها أن يميز بعض من أجزاء المسطحات المعمارية المرسومة وكذلك كل عنصر من العناصر التي تضمنتها هذه المسطحات ومن بين هذه الألوان نذكر البني والأزرق والأسود والرمادي والأصفر.

ويتكشف من بين هذه الملاحظات أيضا أن المصور قد أهمل فكرة الظلال كما أنه لم يرسم سمك(تخانة) لأي من حوائط المبني أو السور والتي بدت جميعها كما لو أنها مؤلفة من الأوراق الرقيقة المسطحة.

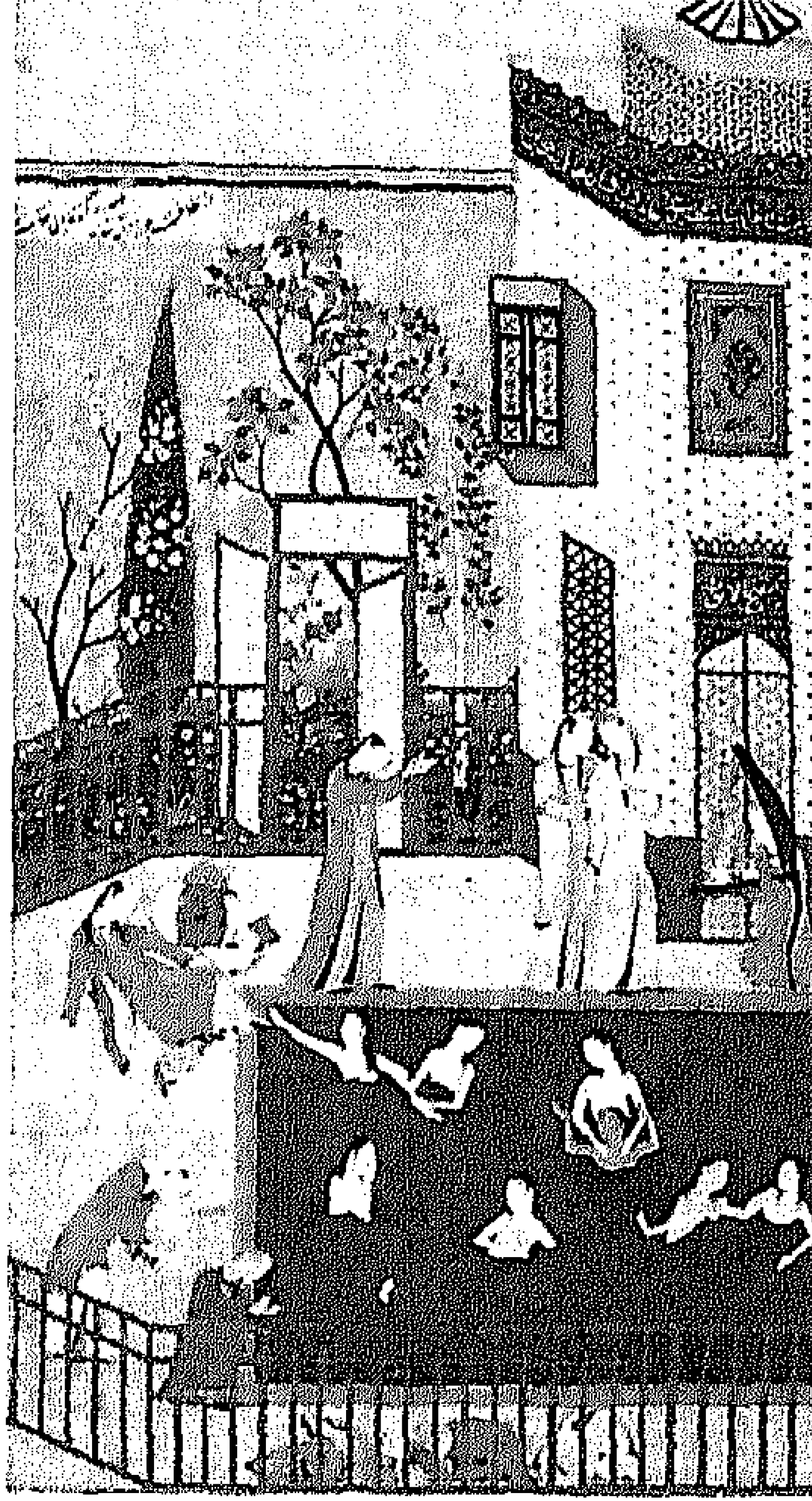
كما يظهر إدراك المصور لمسألة معمارية أساسية وهي انضباط ارتفاع الفتحات(الشبابيك والأبواب) مع بعضها البعض في ذات الطابق(الدور).

وقد ظهرت الشبابيك في الطابق العلوي بشكل يتناسب مع طبيعتها وظروف وجودها في هذا المستوى المرتفع فصنع لها المصور ما يشبه السور أو السياج الذي يعلوه جسم الشباك والذي تحول في مرة إلى ما يشبه الشرفة، وفي المرة الثانية اكتفى المصور بشغله بقوائم وعوارض خشبية معشقة مع بعضها البعض شأنها شأن الشباك الموجود إلى يمين باب المدخل الرئيسي،والذي تم معالجته تصويريا باستخدام لون قاتم يكسبه رسوخا ورصانة تتماشى مع هيئته المزخرفة بالنقوش والحشوات الخشبية.

وتحتل واجهة المبني – قصر شرين– جانبا من خلفية المصورة بينما تدور الأحداث أمامها وعلى امتداد أرضية الفناء المفتوح المطل على الحديقة.

وقد وجد التكوين المعماري السابق نفسه في أكثر من مصورة من مصورات المخطوطات الإسلامية ونذكر من بينها مصورة " الشيوخ يقفون أمام هورمزد"(شكل ٢٢) وهي من المصورات الواردة في نسخة من مخطوط المنظومات الخمسة لنظامي والتي أنتجت في هراة عام ٨٤٥ هـ/١٤٤٢ م، ويلاحظ أن العمارة جاءت على ذات النمط الوارد في المصورة السابقة مع وجود بعض الاختلافات الطفيفة من إضافة وحذف لبعض العناصر والتفاصيل التي لا تحيد عن تماثل وتشابه التكوينين معا، وفي هذه المصورة نجد شكل السور وقد اختلف بعض الشيء فهو يتكون هنا من مجموعة قوائم رأسية نحيلة يتقاطع معها من أعلى صفين من العوارض الأفقية.

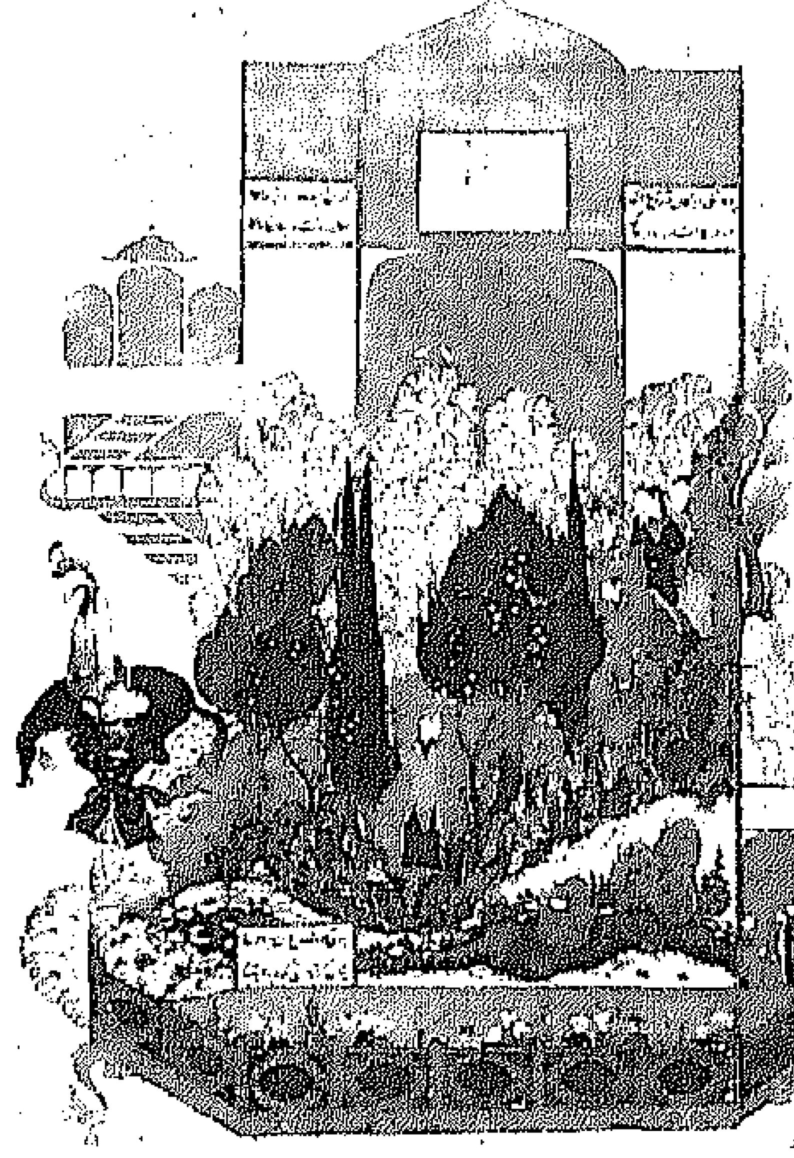
وقد اكتفي المصور بإظهار السور في عمق المصورة فقط مع إضافة باب خارجي مفتوح إليه، ويلاحظ أيضا أن المصور قد أضاف أعلى باب المدخل مشربية تعلوها قبة مضلعة نجد لها أيضا قبة مماثلة أعلى المبني، كما أن أشكال الفتحات قد اختلفت قليلا مع عدم مراعاة فكرة انضباط ارتفاع الفتحات(الشبابيك والأبواب) مع بعضها البعض، ويمكن- بالإضافة إلى ذلك- ملاحظة الاختلافات في تصوير بلاطات الأرضية، ولكن على الرغم من وجود مثل هذه الاختلافات إلا أن التكوين التشكيلي للمصورة يظل متشابها إلى حد كبير بما يمكن معه اعتبار هذه الاختلافات مجرد اختلافات ثانوية أو هامشية لا تؤثر بقليل أو كثير في المتن أو الجسد الرئيسي للمصورة.



شكل (٣٠)

الاستحمام في مسبح الحديقة- خمسة نظامي - هراة (٨٩٩ - ٩٠٠هـ / ١٤٩٤-١٤٩٥م)

وإلى هذه المصورات تضاف أيضا مصورة" الاستحمام في مسبح الحديقة" من مخطوطة خمسة نظامي (شكل٣٠) وهي ترجع إلى هراة في الفترة من ٨٩٩ هـ/١٤٩٤ إلى ٩٠٠هـ/١٤٩٥م[١] ، وقد حافظت على نفس التكوين المشار إليه آنفا مع وجود بعض الاختلافات البسيطة كنقل المبني المعماري إلى الجانب الأيمن من المصورة، ووجود مسبح(حمام سباحة) في أرضية الفناء وعودة السور النحيل مرة أخرى مع وجوده أيضا في مقدمة المصورة.



شكل (٣١)
فرهاد يحمل شيرين على كتفه- خمسة نظامي- تبريز- ٨٨٥ هـ/ ١٤٨١م

ومن بين المصورات التي حفلت بتصوير العمائر الخارجية للقصور مصورات يمكننا القول بطبيعتها الخاصة كمصورة" فرهاد يحمل شرين على كتفه" من مخطوطة خمسة نظامي المنفذة في تبريز في العام ٨٨٥ هـ/ ١٤٨١م[٢]. (شكل٣١) وهي تعطي انطباع أولي بعدم اكتمالها والقول بأن المصور المسلم ربما لم يكمل عمله، ولكنه-على الرغم من ذلك- قد أعطى فكرة عن المساحة والشكل الخارجي الذي تتخذه العمارة المصورة في الخلفية من خلال تحضيرها باللون البني، وربما قصد الفنان من إظهار هذه العمارة بهذا الشكل الإيحائي الخالي من التفاصيل في ذات الوقت الذي عني فيه بتلوين الشخوص والسور الموجود في مقدمة اللوحة وكذلك الأشجار والتلال أن يحقق تباينا أسلوبيا حيث تتماهي التفاصيل كلما اتجهنا إلى العمق وسواء كان هذا الرأي أو ذاك فإن ما يهمنا هنا وفي المقام الأول هو ذلك التكوين الجديد الذي اتخذته عمارة القصور الخارجية في ذلك الوقت، فقد اهتم المصور بشغل الواجهة لمساحة كبيرة وبارزة في خلفية اللوحة وبدا البناء المعماري مكتملا من حيث خطوطه

(١) - http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=058262&imagex=238&searchnum=0002
(٢) - Mazhar S.Ipsiroglu:Masterpieces from the Topkapi Museum,Tames and Hudson, London. 1980.p.27

الخارجية الموصفة لهيئته العامة كما بدا شاخصا بخصوصيته في سياق المصورة وقد بعد المصور كعادته في ذلك الحين عن إتباع القواعد المنظورية في رسم العمائر التي قام بتصويرها من خلال بعدي الطول والعرض فقط ولكنه حاول تحقيق الإحساس بالعمق من خلال تتابع مستويات البناءين الموجودين في مؤخرة اللوحة وأيضا عبر تصوير الأمامي بحجم ومساحة أكبر من المبني الخلفي الذي جاء في حجم ونسب أصغر أو أقل بما يؤكد لدى المشاهد فكرة إدراك الأبعاد والشعور بها، ويلاحظ أيضا أن المصور قد قدم رسما اصطلاحيا للسلالم المؤدية لمدخل المبنى الخلفي والتي تتخذ مسارا مائلا لا يحاكي الطبيعة ولكنه يدلل على فكرة التتابع والصعود.



شكل (٣٢)

بناء قصر خورنق- خمسة نظامي- هراة (٨٩٩ - ٩٠٠هـ/ ١٤٩٤-١٤٩٥م)

و أيضا تنتمي إلى تلك المصورات ذات الطبيعة الخاصة مصورة ثانية موضوعها "بناء قصر خورنق" (شكل ٣٢) وهي من مخطوط خمسة نظامي المنفذ في هراة في الفترة ما بين ٨٩٩ -٩٠٠هـ/ ١٤٩٤- ١٤٩٥م [١] وهذه المصورة تحمل أهمية في سياق دراستنا هذه كونها تصور مشهدا للبنائين والعمال حال قيامهم ببناء واجهة لأحد القصور" قصر خورنق" مستخدمين السلم النقال- المتحرك- والرافعات الخشبية للوصول إلى أعلى البناء الشاهق وكذلك إيصال مواد البناء المختلفة ، وقد نجح المصور في إظهار عدد من مراحل البناء المتتابعة والتي تتدرج من مرحلة تجهيز مواد اللصق- المؤن- إلى مراحل الرفع ثم البناء بالأحجار التي سبق تهذيبها-

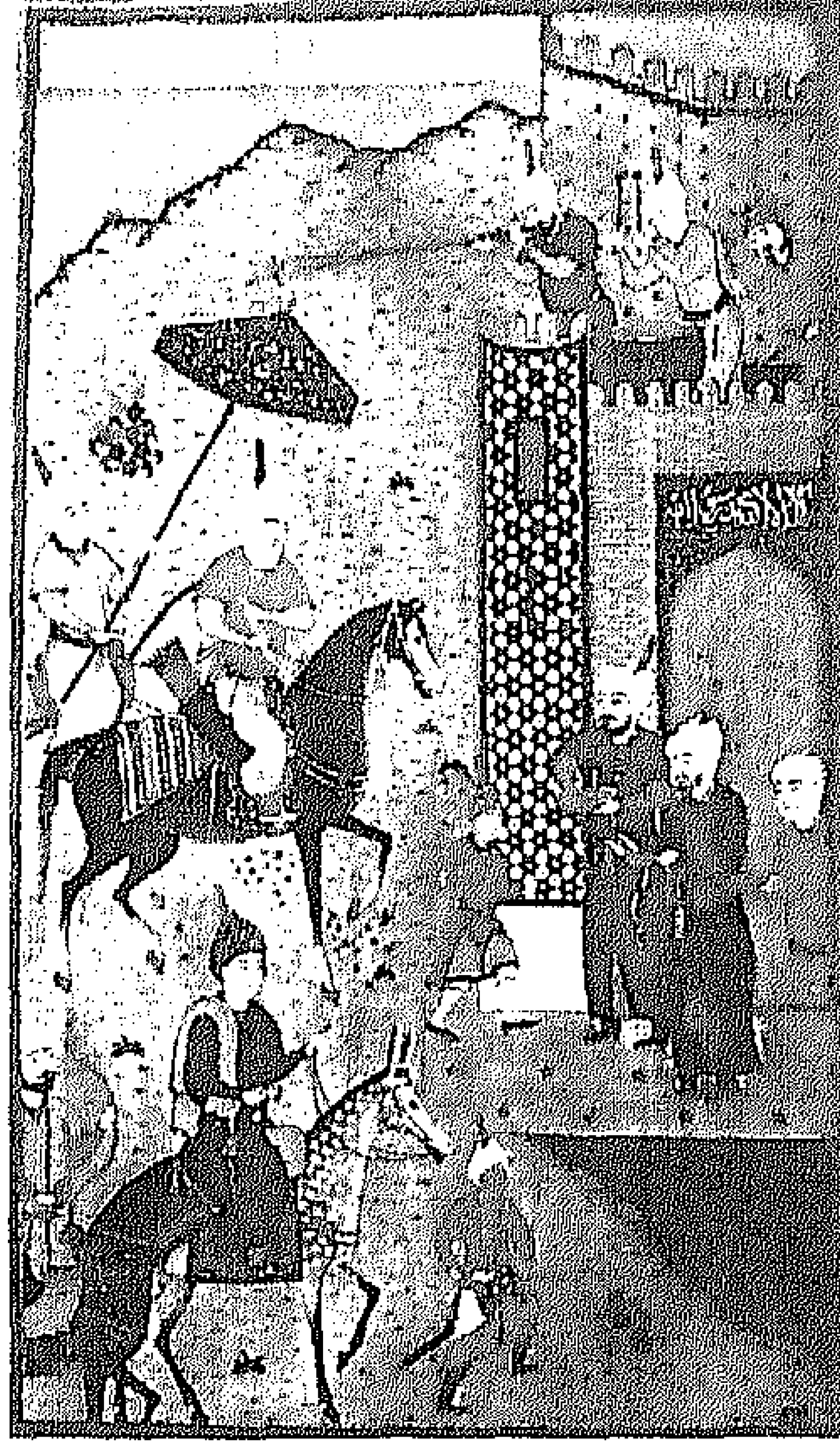
---

(١) - http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=011020&imagex=38&searchnum=2

تكسيرها- وتهيئتها بما يتناسب مع طبيعة موقعها في الحائط المبني ثم تنتقل إلى مرحلة أخيرة- طبقا لما هو متحقق في المصورة وهي مرحلة تغطية- تكسية- هذه الحوائط ببلاطات أو قطع حجرية منتظمة.

والعمارة هنا تحتل القسم الأكبر من خلفية المصورة حيث تبدو في سياقها هذا موضوعا أساسيا عني المصور بتسجيله وفقا لرؤيته وأسلوبه.

المدرسة الصفوية



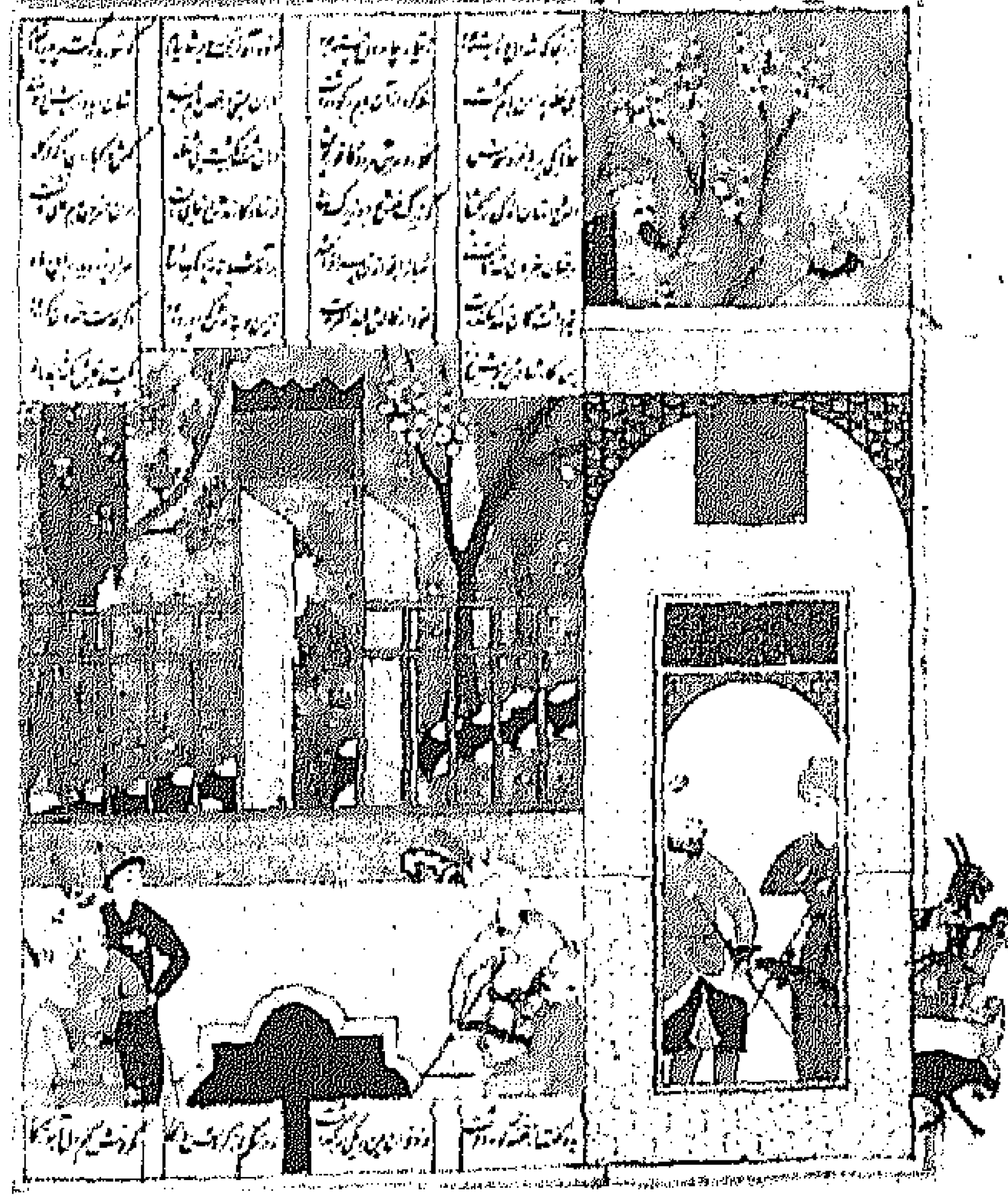
شكل (٣٣)

وصول الشاه إلى قصره- قران السعدين-٩٢٠ هـ/ ١٥١٥م- متحف طوبقابي سراي- استانبول

وقد جاءت مصورة" وصول الشاه إلى قصره" (شكل ٣٣) من مخطوط قران السعدين والذي يعود تاريخ إنتاجه إلى عام ٩٢٠هـ/١٥١٥م على ذات النمط التصميمي المتبع في تصميم معظم واجهات القصور التيمورية التي تعرضنا لتوصيفها سابقا، وقد اكتفى المصور المسلم في مصورته هذه برسم واجهة القصر ووضعها في الناحية اليمني دون أن يرسم سورا خارجيا كما كان الحال لدي المصورين التيموريين.

وقد جاء عقد المدخل في مصورة مخطوط "قران السعدين"بشكل مدبب تعلوه كتابة بالخط العربي للشهادتين، وتزين الشرافات نهايات الحوائط ذات الاستطالة الواضحة.

و في خلفية الواجهة المعمارية المرسومة يظهر جزء من مبني آخر - أو ملحق إضافي للمبني الرئيسي- مرتفع قليلا، ويبدو من المصورة أن البناء المعماري يشغل قسما جانبيا كما أن مجموعة من الحراس والخدم يأخذون أماكنهم أمام وأعلى البنايات.



شكل (٣٤)
محادثة مع الإسكندر- خمسة نظامي- شيراز ٩٤٩ هـ/ ١٥٤٣م

وإلى نفس التكوين تنتمي مصورة "محادثة مع الإسكندر" (شكل ٣٤) والتي يرجع إنتاجها إلى شيراز في عام ٩٤٩ هـ/ ١٥٤٣م[1] ، وقد حافظت على تصوير جزء من الواجهة في الجانب الأيمن من المصورة مع اختصار هذه الواجهة في حائط واحد فقط يظهر في وضعية مواجهة للمشاهد ويحتوي على مدخل رئيسي ، وفي الخلفية يبدو السور والباب الخارجي مع المبالغة في النسبة والحجم قياسا بما هو كائن في المصورات السابقة ويلاحظ أن المصور قد قام برسم السور في مستوى أعلى بعكس ما كان يقدم عليه من قبل في المصورات السابقة والتي كان السور فيها يبدأ من نفس المستوى الذي يبدأ عنده جسم المبني وهو ربما يحاول بذلك أن يحقق فكرة التتابع في المستويات من خلال التباين في الحادث فيما بين مستوى السور ومستوى المبني.

وقد ظهر في هذه المصورة كل من الاسكندر ومحدثه في شرفة علوية تطل على الفناء المغطى ببلاطات قاشاني مستطيلة وموزعة بانتظام حول جزء من فسقية مياه لا تبدو بكامل هيئتها في المساحة المصورة.

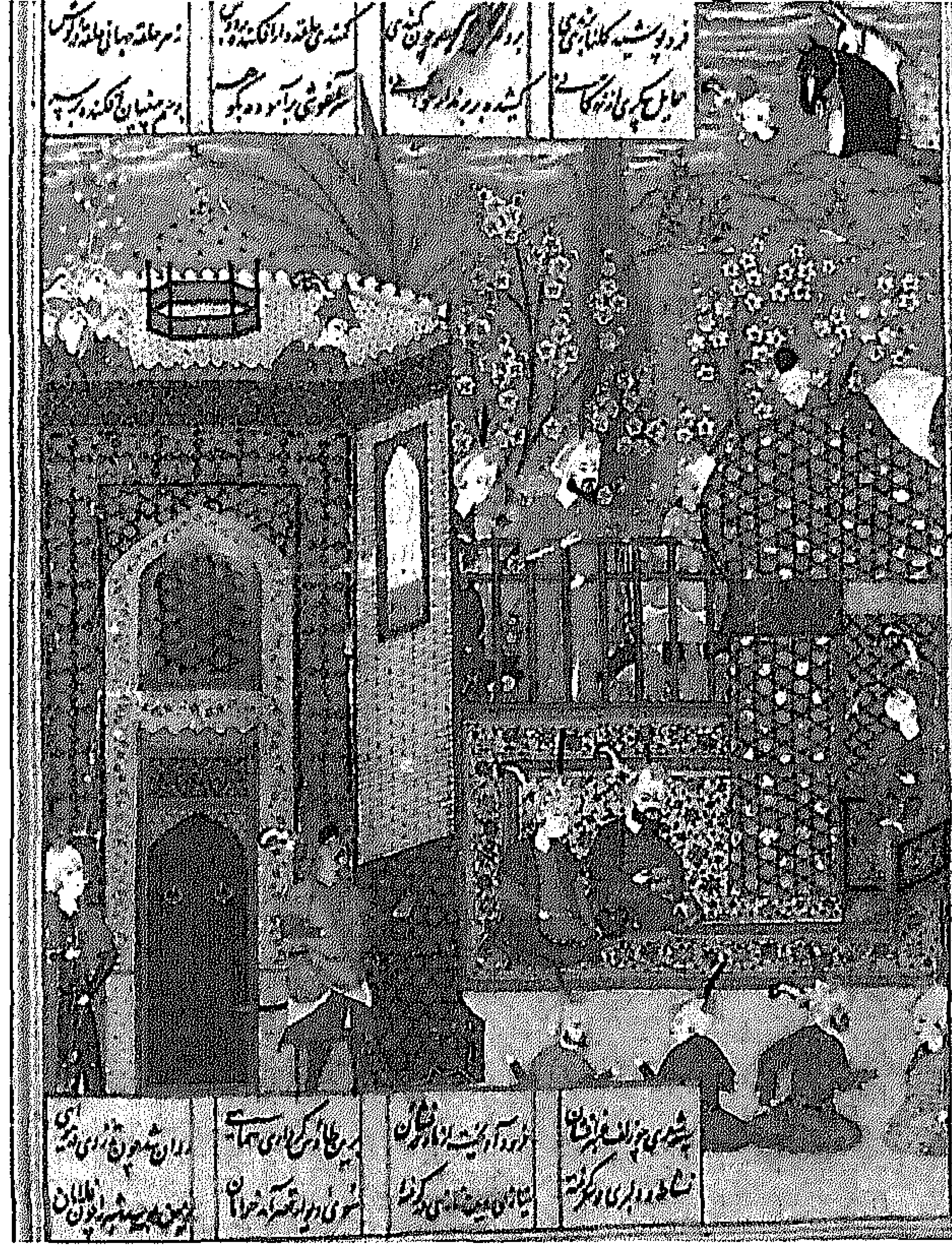
وتشغل العمارة قسما من مقدمة المصورة بالإضافة إلى الأرضية مع وجود سور في الخلفية كما سبق الإشارة.

وفي مصورة" شيرين توافق على مقابلة خسرو" (شكل ٣٥) المرسومة في شيراز خلال عام ٩٥٤ هـ/ ١٥٤٨م [2] بدت المصورة في نفس التكوين مع اهتمام

---

(١) - Nizami Ganjevi :Khamsa MIniatures,Ja3bIчbI,БakbI,1983.p 224
(٢) - http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=47445

المصور بالتنوع والثراء اللوني ويلاحظ أن المصور قد قام برسم السور في خلفية المصورة في مستوى أعلى أيضا كما هو الحال في المصورة السالفة الذكر وربما يحاول بذلك تحقيق فكرة التتابع أو إضفاء إحساس ما ببعد السور عن المبنى الكائن.



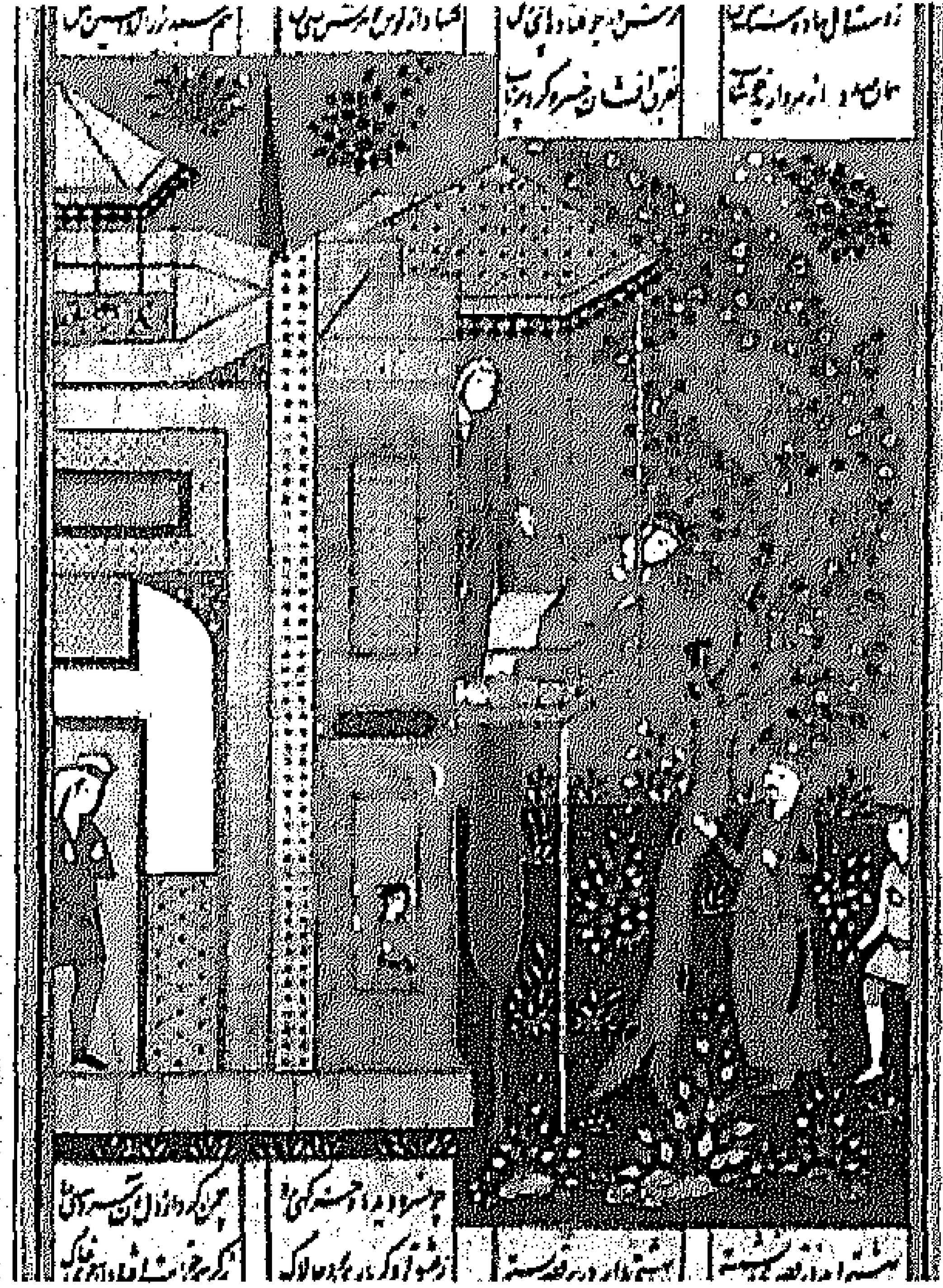
شكل (٣٥)

شرين توافق على مقابلة خسرو- خمسة نظامي- شيراز - ٩٥٤ هـ/ ١٥٤٨م

وقد شغل البناء المعماري مساحة جانبية من المقدمة مع وجود سور خلفي تمتد أمامه مساحة من الأرضية .

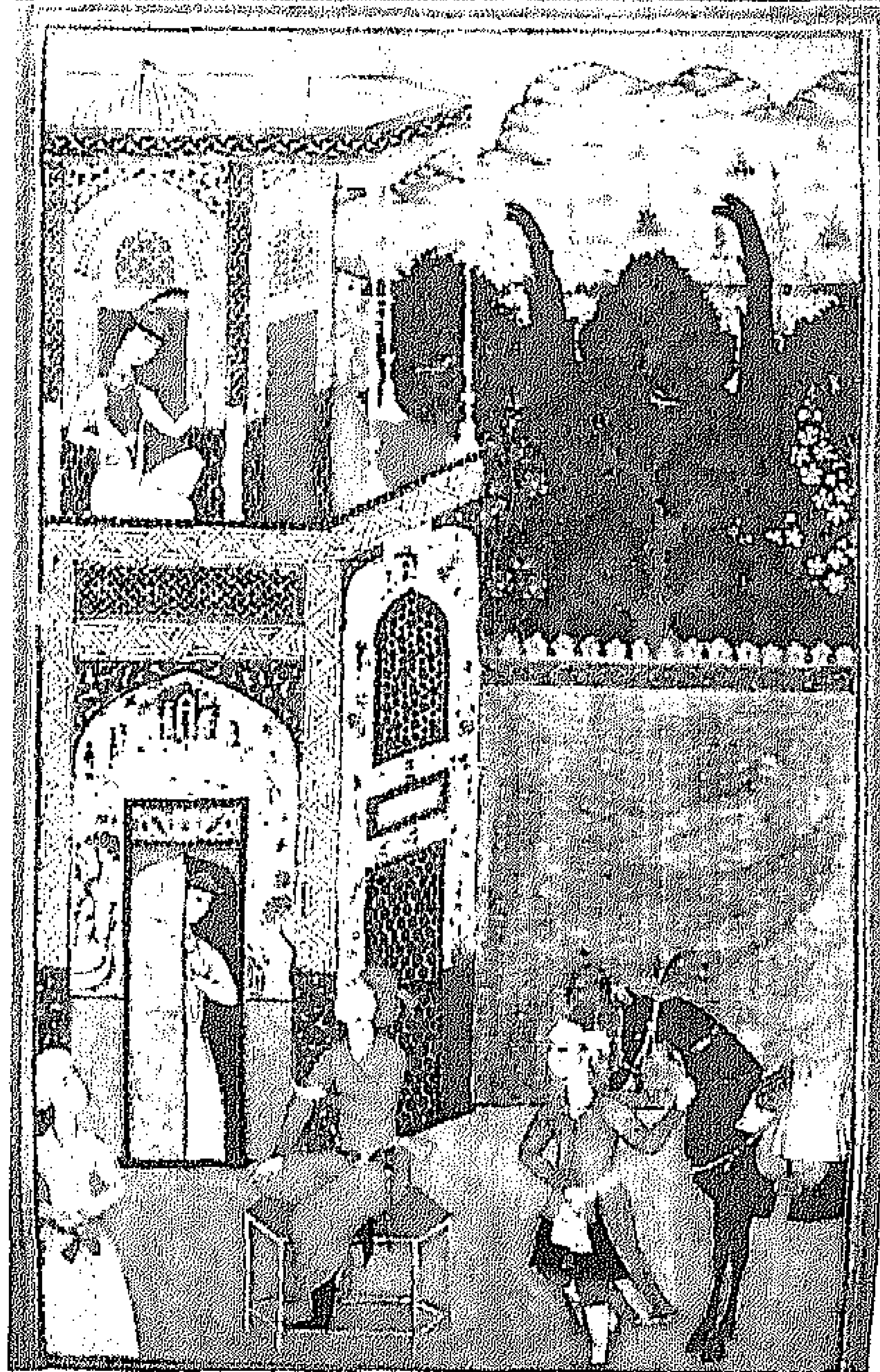
وقد أتت مصورة" مجئ خسرو إلى قصر شيرين"(١). (شكل ٣٦) من مخطوط خمسة نظامي في نفس السياق المعماري السابق مع اهتمام المصور برسم شرفة مغطاة بمظلة،وهذه الشرفة تبدو بارزة بشكل واضح عن جسم المبني في حين تستند على عمود يمتد إلى أعلى بادئا من الأرضية حيث يستقر ويرسخ،كما تظهر شخشيخة مضلعة تعلو المبنى، وتتخذ الفتحات(النوافذ وباب المدخل) مساحة مستطيلة الشكل، وفي المجمل يحتل المبني مساحة جانبية فيما تتوزع الشخوص عبر أرجاءه المختلفة وكذلك في المساحة الممتدة إلى أمامه.

(١)- http://mandragore.bnf.fr



شكل (٣٦)
مجئ خسرو إلى قصر شيرين- خمسة نظامي-١٠٣١: ١٠٣٢ هـ/ ١٦٢٢: ١٦٢٣م

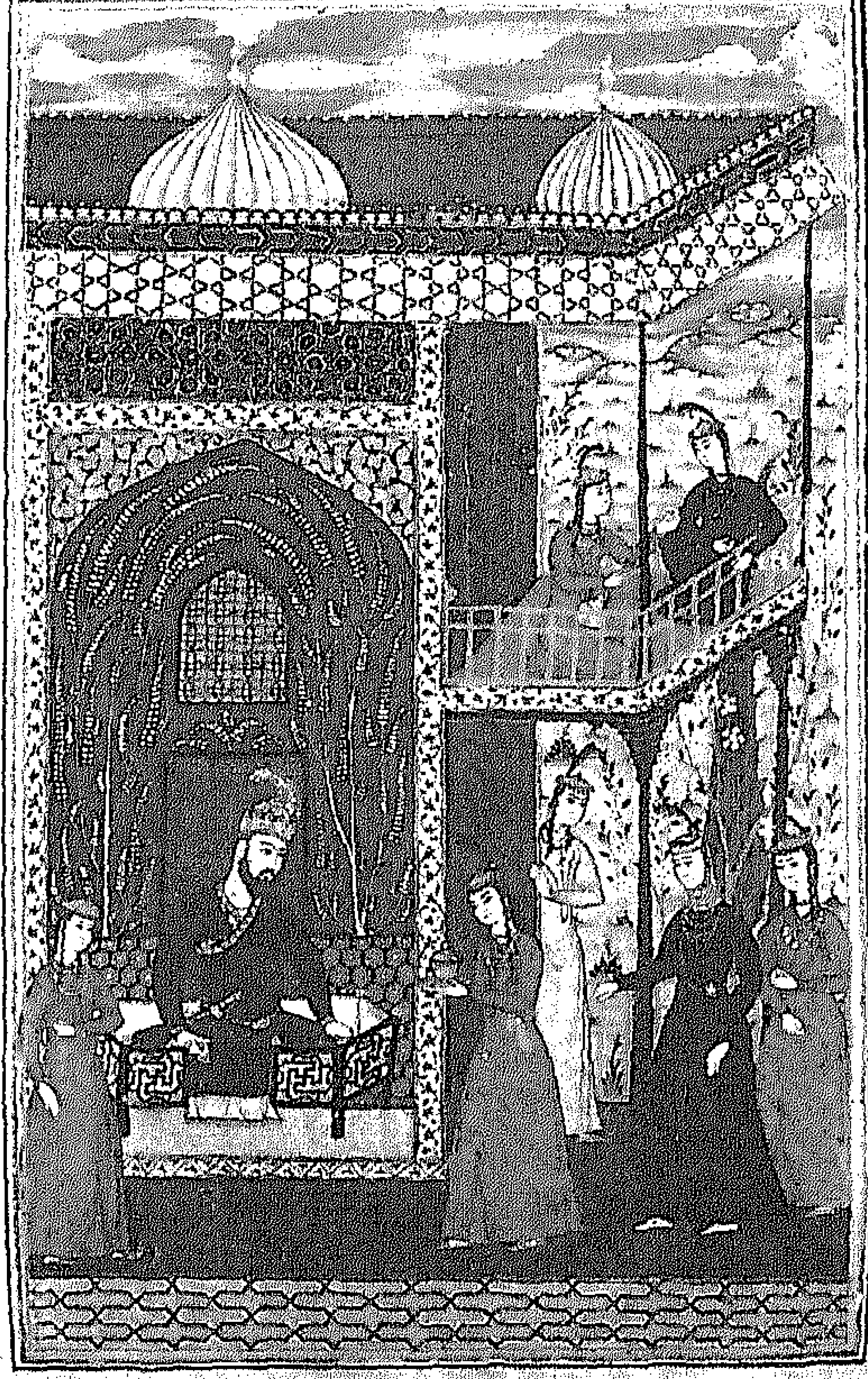
ومن بين المصورات اللاحقة التي اتخذت من نفس التكوين منهجا وأسلوبا للظهور من خلاله مصورة" خسرو في قلعة شرين" من مخطوطة خمسة نظامي المرسومة في بخارى في عام ١٠٥٧ هـ/ ١٦٤٨م[1]،(شكل ٣٧)



شكل (٣٧)
خسرو في قلعة شيرين-خمسة نظامي- بخارى - ١٠٥٧ هـ/ ١٦٤٨م

Nizami Ganjevi,op.cit,112 - (١)

وخلال هذه المصورة يحافظ الفنان على التكوين السابق نفسه مع اهتمامه بزركشة الحوائط واستخدام ألوان مبهجة، ومعالجة الطابق العلوي ليبدو في هيئة مقصورة مفتوحة على الفناء الخارجي الذي لم يهتم المصور بتقسيم أرضيته إلى بلاطات كما هو حادث في معظم المصورات السالفة التي جاءت في نفس هذا السياق، ويلاحظ أيضا إختلاف شكل القبة وكذلك شكل السور في عمق المصورة والذي صار مرتفعا بشكل واضح عن السابق كما أنه صار جدارا مصمتا يعلوه صف أفقي من العرائس (الشرافات)،كما يلاحظ التنوع في شكل الفتحات(الشبابيك والأبواب).



شكل (٣٨)

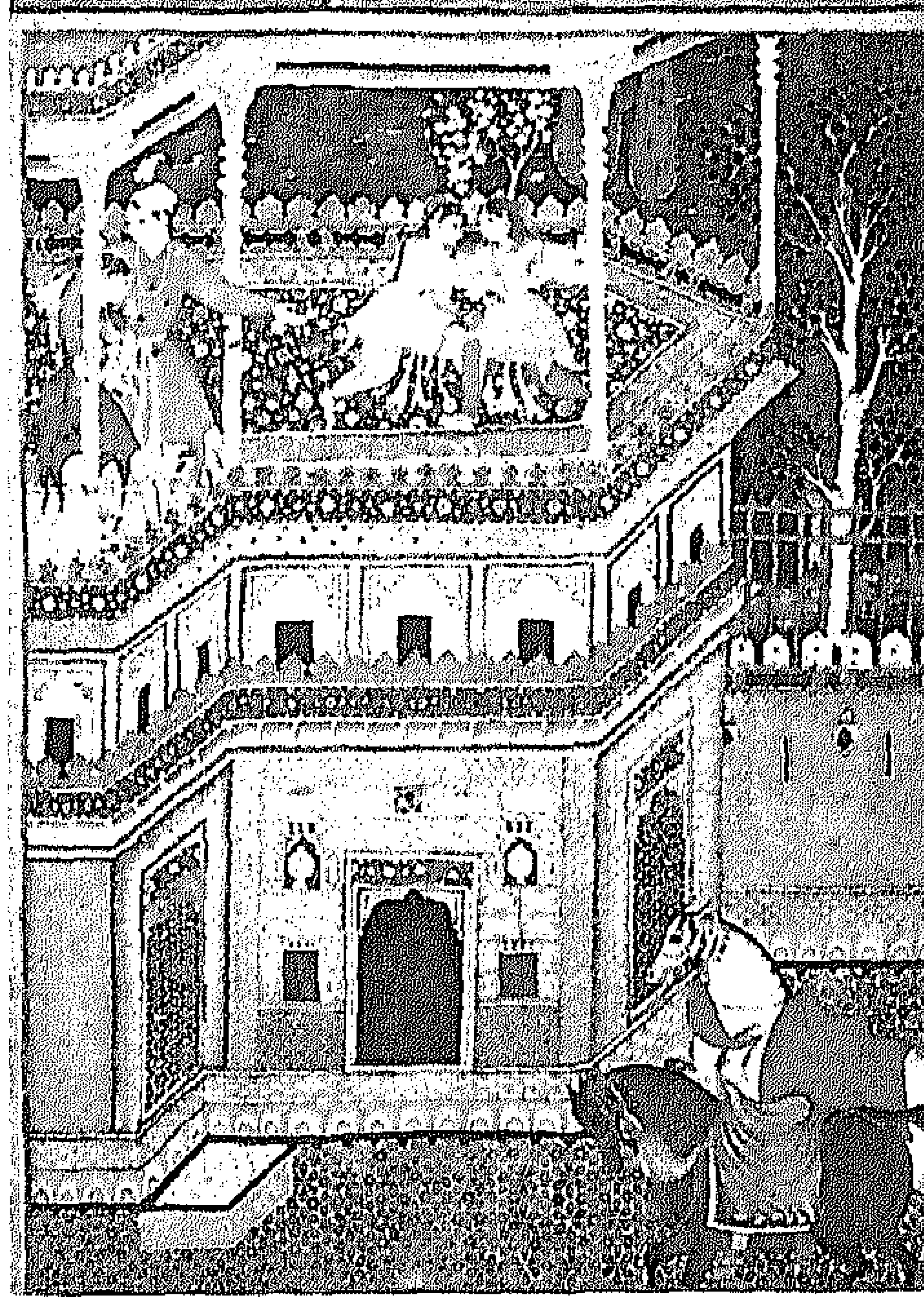
بهرام جور مع الأميرات السبعة- خمسة نظامي- بخارى - ١٠٥٧ هـ/ ١٦٤٨م

وإلى نفس هذه الروح المتطورة تنتمي أيضا مصورة " بهرام جور مع الأميرات السبعة" (شكل ٣٨) من مخطوطة خمسة نظامي المصورة في بخارى في العام ١٠٥٧ هـ/ ١٦٤٨م [١] يث نجد المصور وقد تحرر من الهيئة المعمارية التي تسيدت ما سبقه من مصورات فأضاف بروزات وخروجات أفقية في أعلى الطابق

(١)- Nizami Ganjevi,op.cit,p180

الأول ليصنع شرفة تستند على عمودين رأسيين طويلين،وأضاف أيضا بروزا في سقف المبني ليصنع تغطية (سقيفة) - أعلى الشرفة - تستند على قائمين رأسيين وقد استغل العقد المدبب كبير الحجم ليضع أمامه جلسة خاصة ببهرام جور الذي يجلس أمام المدخل ومن خلفه يظهر الباب الرئيسي لمبني القصر، وفي أعلى الواجهة أضاف المصور قبتين حيث أنه لم يكتف بواحدة فقط كما كان الحال في عدد من المصورات السابقة.

المدرسة المغولية الهندية



شكل (٣٩)

البطل سعيد وبرفقته خوش خورم أعلى القصر - حمزة نامة- الهند - ٩٧٧ هـ/ ١٥٧٠م

وتتكئ مصورة" البطل سعيد وبرفقته خوش خورم أعلى القصر "من مخطوطة حمزة نامة المنفذة في الهند في العام ٩٧٧ هـ/ ١٥٧٠م (شكل ٣٩) أيضا على ذات التكوين مع التطوير في هيئة البناء المعماري البادية و يمكننا في هذه المصورة متابعة كتلة معمارية مركبة إلى حد ما حيث تتألف في مظهرها المرئي أمامنا من أربعة حوائط رأسية- وليست حائطين فقط كما كان الحال في المصورات السابقة-

وقد عني الفنان بإظهار وزخرفة سقف المبني وتحويل الطابق العلوي إلى مقصورة مشرعة على الفناء المزركش بالبلاطات الزرقاء ، وقد اهتم الفنان بأشكال الفتحات ووضع الباب الرئيسي في الحائط المواجه لنجده يحتل منتصف المصورة تقريبا وأعتني أكثر بهذا الحائط ليؤكد على تميزه وخصوصيته عن الحوائط الأخرى

وبخاصة أنه يحتوى على مدخل المبني الرئيسي كما اهتم المصور أيضا بأشكال النوافذ والفتحات العلوية الموزعة بانتظام حول جسد المبني الذي تتخذ حوائطه مسارات منكسرة تشعر بوجود عمق أو قاعدة منظورية ما، وقد مزج المصور بين السور المبني والنخيل ليؤلف سورا غنيا ومميزا في ذات الوقت، ومن الملاحظ أيضا أن البناء المعماري احتل مساحة أكبر عن تلك المساحة التي كان يحتلها في المصورات السابقة وصارت له البطولة والهيمنة الأكبر على مسطح التصوير.

وتشترك هذه المصورة مع معظم المصورات السابقة في الاهتمام بمعالجات الأسطح والأرضيات بالزخارف والنقوش والرسوم، وكذلك في تخير المصور لنفس زاوية النظر المرتفعة لتقديم تصوره الخاص عن الأبنية.

ومن الملاحظات العامة التي يمكن تبينها خلال تلك المصورات:

١- أنها اشتركت جميعها في وضع العمارة إلى جانب اللوحة وفي وضعية تسمح للعين بتخيل استمراريتها في خارج اللوحة.

٢- أنها مزجت بين العمارة والطبيعة الخارجية.

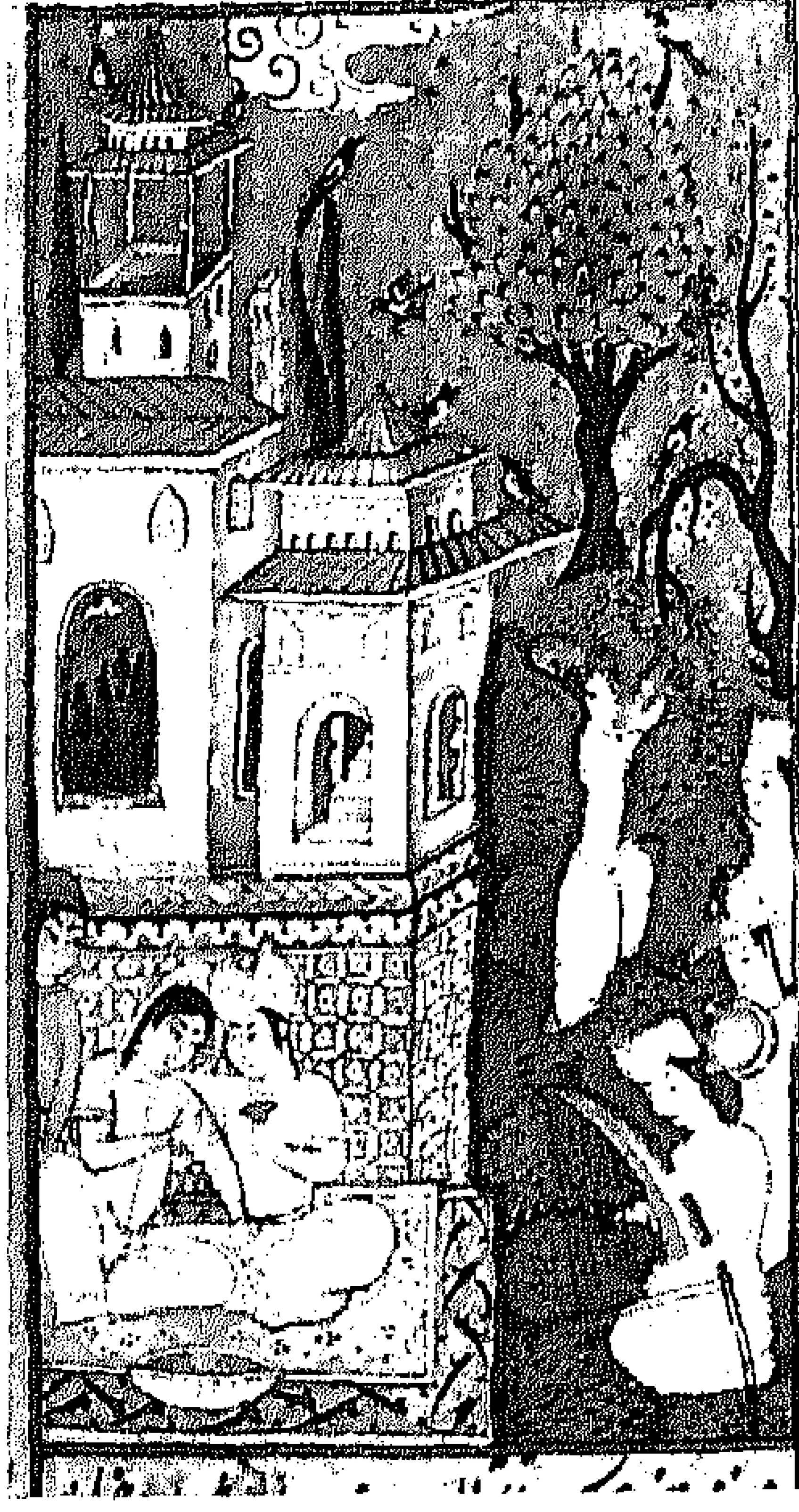
٣- أنها توحدت في تكوين واحد مشترك مع احتفاظ كل منها بمساحة من الاختلاف والمرونة في الإضافات والحذف طبقا للموضوع المصور أو تبعا لحاجة الفنان في إضفاء ميزات وخصوصيات على عمله.

٤- أنها لا تتطابق تماما مع بعضها البعض بحيث تصير نسخا مشوها لا فكر او إبداع وراءه.

المدرسة التركية العثمانية

يظهر في مصورة " بهرام جور في مجلس طرب" (١) من مخطوط خمسة نظامي(شكل٤٠) في الخلفية جانب من عمارة خارجية"واجهة" لقصر، عني المصور فيه بمسألة التجسيم والتي بدت واضحة إلى حد ما على خلاف العمائر في المصورات السابقة، ويتألف هذا الجزء من الواجهة من كتلة معمارية رئيسية الجزء الأسفل منها جاء مزخرفا بالنقوش والزخارف الهندسية والتي يعلوها شريطان زخرفيان يوجد فوقهما مجموعة من الكتل المعمارية التي يتخذ اثنان منها هيئة برج ذي قبة مدببة، وقد ظهرت الفتحات من عقود ونوافذ وطاقات صغيرة موزعة على مساحة كبيرة من الحوائط ، والبناء المعماري يشغل قسما جانبيا من خلفية هذه المصورة كما سبق لنا وأن أشرنا.

Esin Atıl :Turkish art, Smithsonian Institution Press, Washington,1980.p.70 -(١)



شكل (٤٠)
بهرام جور فى مجلس طرب- خمسة نظامى-٩٠٣ هـ/ ١٤٩٨م



شكل (٤١)
شيرين تتطلع إلى صورة خسرو- خمسة نظامي-٩٠٣: ٩٠٤ هـ/ ١٤٩٨: ١٤٩٩م
"محفوظة بمتحف المتروبوليتان للفن- نيويورك"

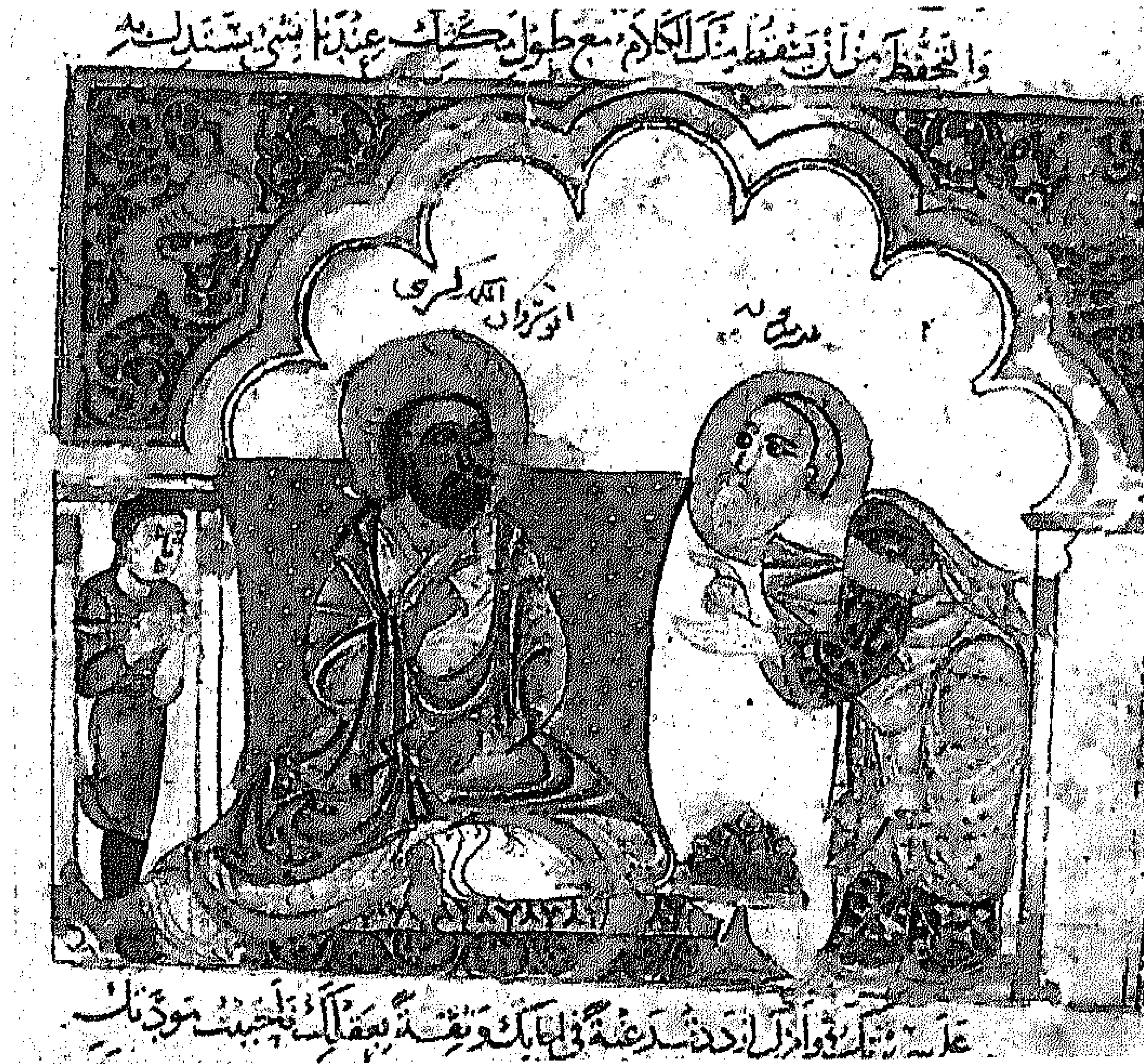
أما العمارة في مصورة " شيرين تتطلع إلى صورة خسرو" من مخطوط خمسة نظامي (شكل ٤١) فإنها تشغل القسط الأكبر من المساحة المصورة حيث تظهر كتلة معمارية مؤلفة من ثلاثة طوابق تعلوها قبة مدببة ، كما يظهر جزء من سور حديقة جانبي ، وقد جاءت الطوابق الثلاثة في تكوين متدرج من أسفل لأعلى مع احتفاظ كل طابق بهيئة مغايرة عن الطابقين الآخرين فقد جاء الطابق السفلي مشتملا

على باب المدخل ونافذتين متماثلتين تقع كل منهما على أحد جانبي الباب ونافذة كبيرة تحتل الحائط الجانبي فيما تظهر مجموعة من الطاقات المفتوحة الصغيرة الحجـم فـي المساحة العلوية من هذا الطابق والتي تعلوها مظلة مائلة تتخذ مسارا مستمرا مع اتجاه الحوائط ، ويظهر الطابق الأوسط في هيئة معمارية بسيطة يعني المصور فيها برسـم نافذة مواجهة تطل منها شيرين على صورة خسرو الموجودة بـين الأفـرع النباتيـة وزهور الحديقة، ويلاحظ وجود مجموعة من الستائر المعقودة التي تعلوها مظلة مائلة أيضا،أما الطابق العلوي فقد جاء في حجم أصغر و ظهر مشتملا على فتحـة علويـة وأخرى سفلية في كل حائط من الحائطين المؤلفين له ويلاحظ وجود سـتائر ومظلـة مائلة أيضا.

٢- عمائر القصور الداخلية:

أ- قاعات ومجالس حكم واحتفالات:

المدرسة العربية



شكل (٤٢)

الملك كسرى أنوشروان يتحدث إلى الطبيب برزويه- كليلة ودمنة- حوالي ٦٢٢ هـ/١٢٢٥م

نجد في مصورة "الملك كسرى أنوشروان يتحدث إلى الطبيب برزويـه" مـن مخطوط كليلة ودمنة المنسوخ في حوالي العام ٦٢٢ هـ/١٢٢٥م (شكل ٤٢) خلفيـة معمارية استغلها الفنان كإطار خارجي يفصل بين رسومه وبين متن المخطوطة وهـي عبارة عن تكوين معماري يمثل عقدا كبيرا مفصصا، يرتكز على عمودين رشـيقين،

فيما قام المصور بإثراء كوشتي العقد بزخارف متنوعة قوامها رسم حيوانين خـــرافيين فوق أرضية نباتية من زخرفة التوريق العربية- الأرابيسك- التي تتكون مـــن أوراق نباتية دقيقة وزهور ثلاثية الفصوص على هيئة زهرة اللوتس تخرج من فروع نباتيـــة متماوجة [1].



شكل (٤٣)

الطبيب المزيف وابنة الملك- كليلة ودمنة- حوالي ٦٢٢ هـ/١٢٢٥م- المكتبة الأهلية - باريس

و تشتمل مصورة" الطبيب المزيف وابنة الملك"من نفس المخطـــوط (شـــكل ٤٣) فإنها على خلفية معمارية تتكون من جوسق العرش للملك يغطيه عقد مسطح زينه الفنان بزخارف نباتية دقيقة ومتقنة قوامها فرع نباتي ينثني في رشاقة تخرج منه فـــي كل انثناء أنصاف مراوح نخيلية واضحة التفاصيل، ويعلو هذا العقد المســـطح تتـــويج مدبب مخروطي الشكل ربما قصد به الفنان التعبير عن قبة صغيرة زخرفية الشـــكل، وإلى جانب هذا الجوسق يوجد عقد قوسي الشكل- ربما يدل على قاعة العرش- وقـــد زينه الفنان بزخرفة هندسية متقنة الخطوط قوامها عنصر الجديلة المضفرة، ويرتكـــز كل من من الجوسق وقاعة العرش على أعمدة أسطوانية الشكل [2].

وقد استعان المصور بهذا التكوين المعماري وتوظيفه كإطارات محددة يوزع خلالها الشخوص بحسب سير الأحداث موضوع المصورة.

(١)- أبو الحمد محمود فرغلي: المرجع السابق، ص ١٢٩- ١٣٠.

(٢)- المرجع السابق: ص١٣٢



شكل (٤٤)
أبو زيد امام حاكم مرو الذي يســـــأله عن حســـبه ونسبه- مقامات الحريري
(ما بين العامين ٦٢١-٦٣١هـ / ١٢٣١ -١٢٢٥م)
مكتبـــــة مـــــعهد الدراسات الشرقية- أكاديمية العـــلوم- لنـــنجراد (سان بطرسبرج حاليا)

وبدا المنظر المعماري في مصورة من مخطوط مقامات الحريري موضوعها" أبو زيد أمام حاكم مرو الذي يســـــأله عن حســـبه ونسبه"- شكل رقم ٤٤- والتـــي يعود تاريخها إلى الفترة ما بين العامين ٦٢١هـ/ ١٢٢٥م و٦٣١هـ / ١٢٣١م وقد غلب عليه تكوين يندرج تحت فكرة التماثل المتوازن حيث يمكننا مشاهدة واحدة من قاعـــات الحكم في تكوين يبدو إلى حد ما تكوينا اصطلاحيا يوحي بطبيعة هـــذا المكـــان"قاعـــة الحكم" ولا يحاكي واقعه الحقيقي.

ولم يلجا المصور - في معالجة موضوعه هذا - لرسم أرضية المكان وإنمـــا جعل في الأرضية ما يمكن الاصطلاح على تسميته بخط الأرض ذلك الـــذي ترتكـــز عليه معظم العناصر المرسومة وكذلك بعض الشخوص الواقفين والجالسين .

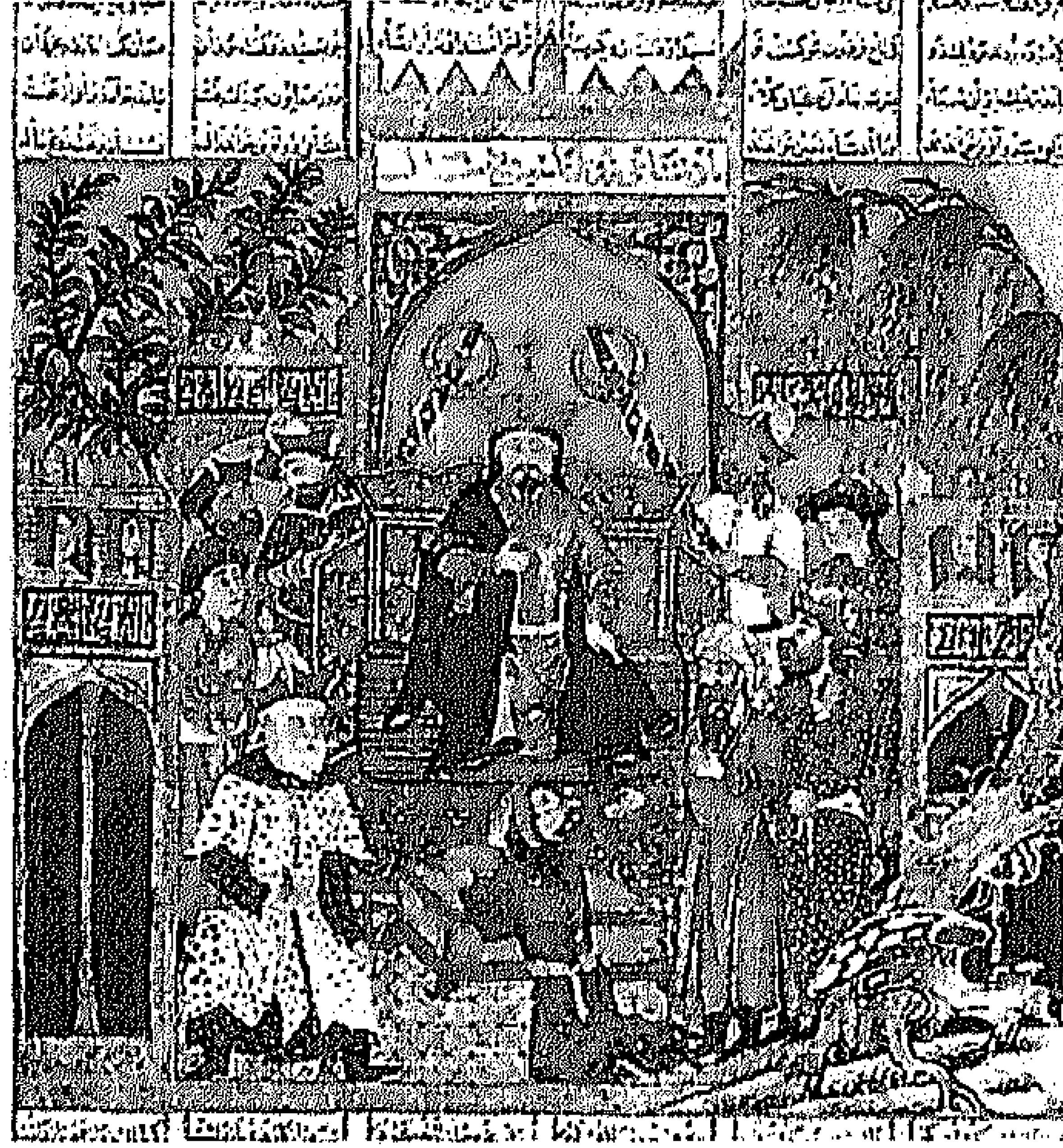
والقاعة تتألف من ثلاثة عقود مسطحة نصف دائرية ،العقد الأوسط منها يبدو كبيرا بالقياس إلى العقدين الآخرين الصغيرين الموزعين علي كل من الجانبين حيـــث يعلو كل منهما قبة صغيرة، ويلاحظ أن العقد الأوسط يتكـــون مـــن مجموعـــة مـــن الفصوص التي تعلوها في منطقة الكوشات زخارف التوريـــق كمـــا يلاحـــظ وجـــود الشرافات أعلى العقد الأوسط ، كما يمكن معاينة اهتمام المصور برسم ستارة معقـــودة ومدلاة من أحد العقدين الجانبيين.

ومن الملاحظات الرئيسية في هذه المصورة عدم وجود أية حوائط أو عناصر طبيعية كالأشجار والنباتات وكأنما أراد المصور أن يقتصد في تصويره للعناصر بما يقدم تصورا محكما ومباشرا لطبيعة الموضوع الذي يصوره.

ولم يهتم المصور برسم تيجان أو قواعد للأعمدة والتي بدت كقوائم نحيلة تمتد إلى أعلى.

كما يلاحظ أن هذا الأسلوب في تناول العمائر داخل المصورات الإسلامية المبكرة كان هو الأسلوب السائد والمتبع حيث بعد المصور المسلم عن محاكاة الأبنية والعمائر الواقعية ولجأ لتقديم عمارة اصطلاحية توحي بطبيعة المكان وترمز له دون أن تنقله نقلا حرفيا، وكانت هذه سمة رئيسية ومميزة لرسوم عمائر المخطوطات الإسلامية الأولى.

المدرسة المغولية



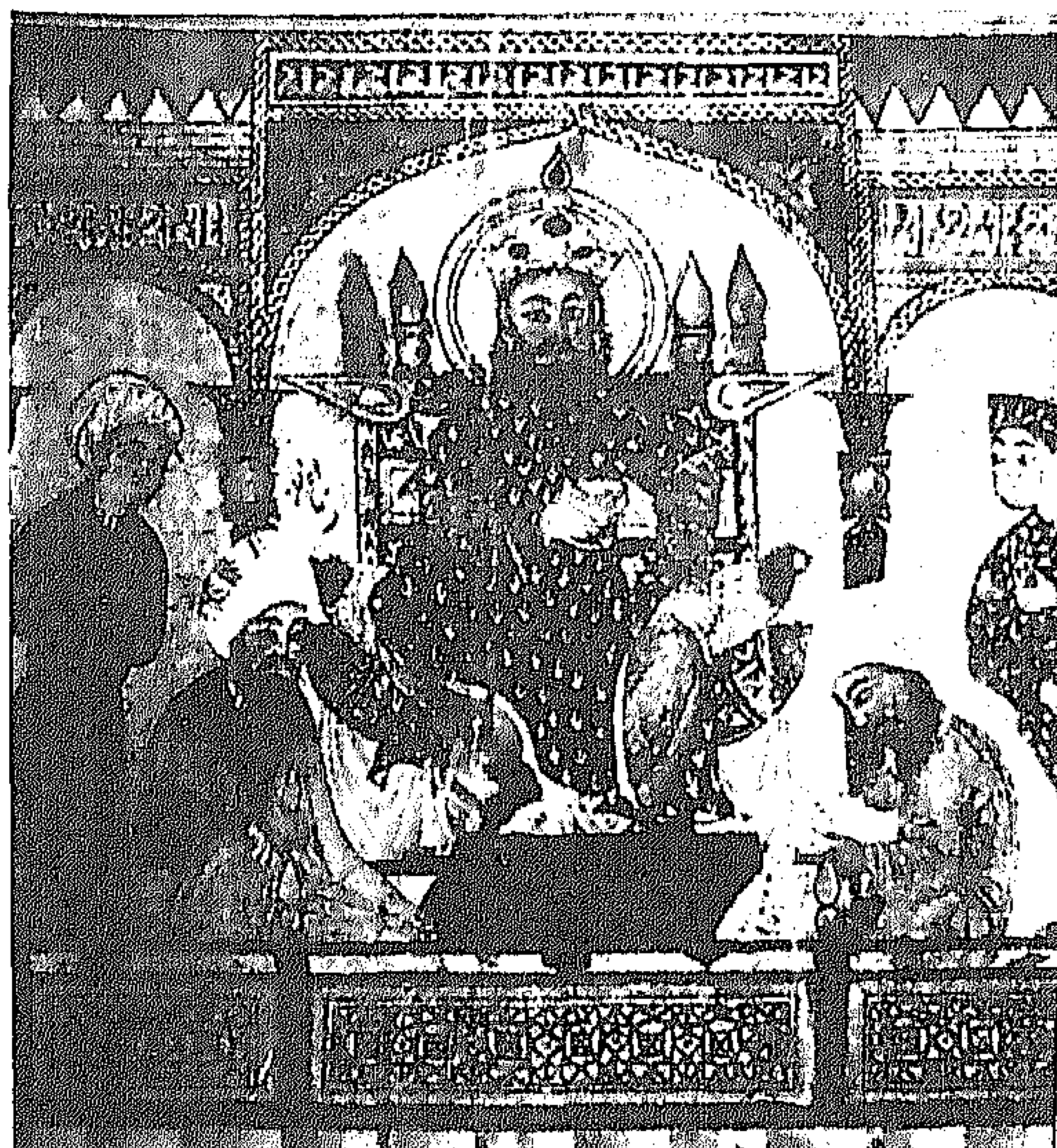
شكل (٤٥)

تمجيد شاه زاف– الشاهنامة– تبريز تقريبا–٧٣٠ هـ/ ١٣٣٠م – مؤسسة سميثسونيان ، واشنطن

ويلاحظ في مصورة " تمجيد شاه زاف" من مخطوط الشاهنامة المرسومة في تبريز تقريبا في عام ٧٣٠ هـ/ ١٣٣٠م (شكل ٤٥) وجود قاعة متدرجة أو هرمية التكوين حيث يوجد على الجانبين – في المستوى الأول المنخفض قياسا بالمستويين الآخرين– بابان مغلقان يعلوهما شريط من الكتابات ثم نافذتين صغيرتين فمجموعة من الشرافات المدببية ، وفي المستوى الثاني يوجد عقدين مدببين مفتوحين يعلوهما شريط من الكتابات ثم عدد من الشرافات، والمستوى الثالث ويتكون من عقد مدبب

كبير يجلس أمامه شاه زاف فيما تتزين كل كوشة من كوشتي العقد بزخرفة توريق ويعلو بلاطة العقد كتابة يعلوها بعض الشرافات المثلثة الشكل والمدببة أيضا.

وقد جاء التكوين المعماري في معظمه كخلفية يوزع المصور خلالها شخوصه فيما جاء الجانبين كمساحتين مؤطرتين لا يتجاوزهما أي من الشخوص المرسومة مع استخدام النوافذ الصغيرة المرتفعة في إظهار بعض الشخوص من خلال فتحاتها الكائنة.



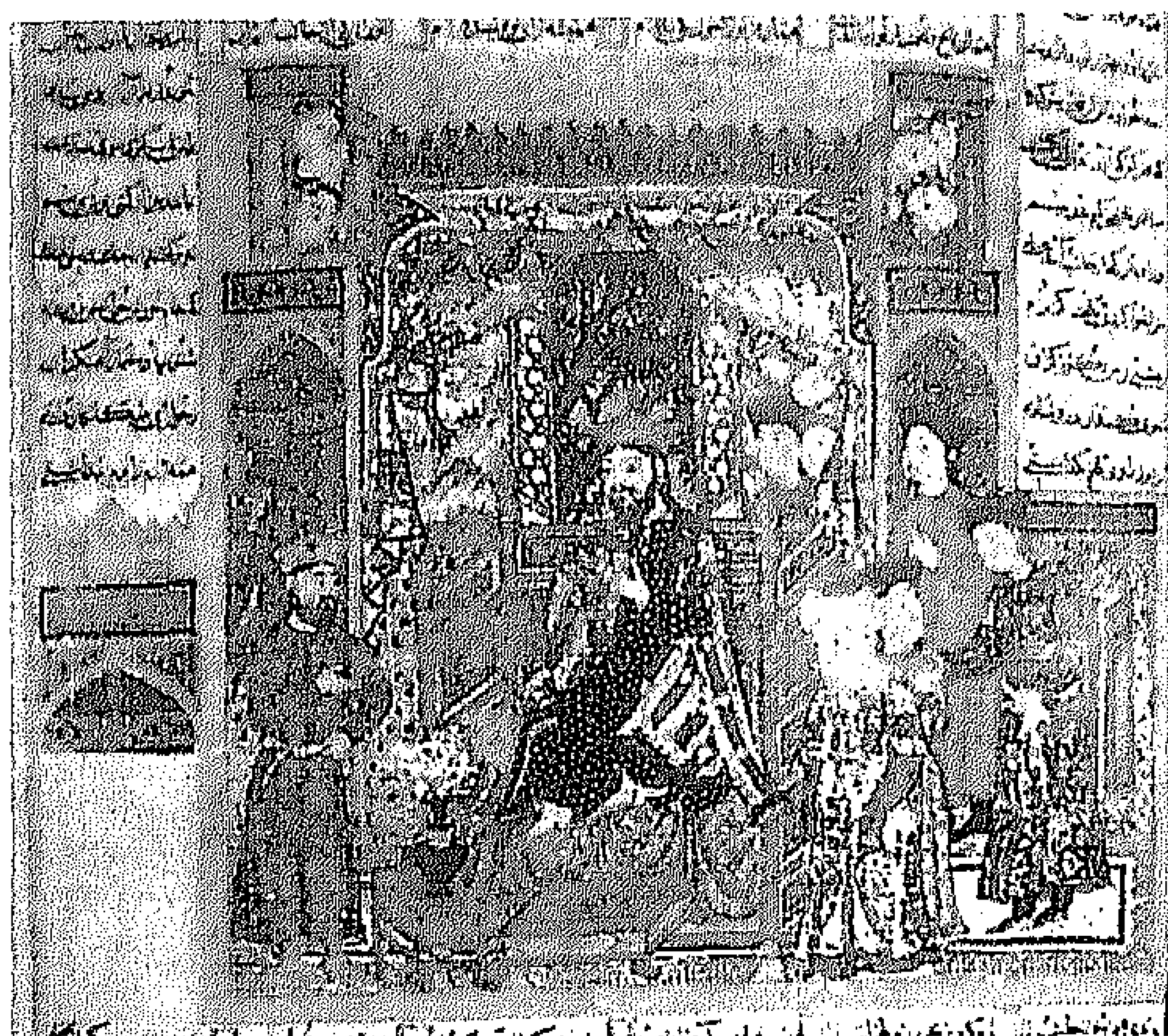
شكل (٤٦)

الملك على عرشه-"الشاهنامة"المعروفة باسم شاهنامة ديموت- تبريز ٧٣٠-٧٣٥ هـ/ ١٣٣٠ - ١٣٣٥ م

متحف تشستر بيتي – دبلن

ونجد في مصورة "الملك على عرشه" من مخطوط"الشاهنامة"المعروفة باسم شاهنامة ديموت و التي تعود إلى تبريز في الفترة من ٧٣٠ هـ/١٣٣٠م إلى ٧٣٥هـ/ ١٣٣٥ م (شكل ٤٦) تصويرا لقاعة حكم أيضا يغلب عليها فكرة التماثل المتوازن حيث تتكون من ثلاثة عقود مسطحة الأوسط منها كبير ومدبب والعقدين الجانبيين صغيرين ولهما شكل نصف دائري ويعلو كل منهما شريط من الكتابات الكوفية، ويلاحظ اهتمام المصور برسم تيجان الأعمدة الناقوسية، كما يلاحظ وجود زخرفة نباتية بكوشتي العقد الأوسط، وكذلك شرافات مثلثة ذات قمم مدببة أعلى العقدين الجانبيين، كما أنه يوجد حاجز أمامي ملئ بالزخارف الهندسية المتماثلة والموزعة على التوالي داخل إطارات مستطيلة.

والتكوين المعماري يأتي في هذه المصورة كخلفية توضح طبيعة قاعة الحكم مع وجود سور قصير مشغول بالزخارف والحشوات الخشبية في المقدمة.



شكل (٤٧)
أسفنديار يلوم والده جوستاسب- الشاهنامة- تبريز ٧٣٦ هـ/١٣٣٦م

ونلاحظ في مصورة "أسفنديار يلوم والده جوستاسب" من مخطوطة الشاهنامة بتبريز(شكل ٤٧) اعتناء المصور بإضافة عدد من الأبواب والنوافذ ضمن السياق المعماري المطروح وقد عني كذلك برسم الستائر إضافة إلى تجسيم قطع الأثاث والتي تتباين في أسلوب رسمها مع الأسلوب المسطح الذي عالج به المصور شكل الوحدات والبناءات المعمارية التي جاءت في مجملها كخلفية للشخوص إلا أن المصور استخدم نافذتين علويتين في إظهار عدد من الشخوص المتطلعين بنظراتهم إلى داخل القاعة.

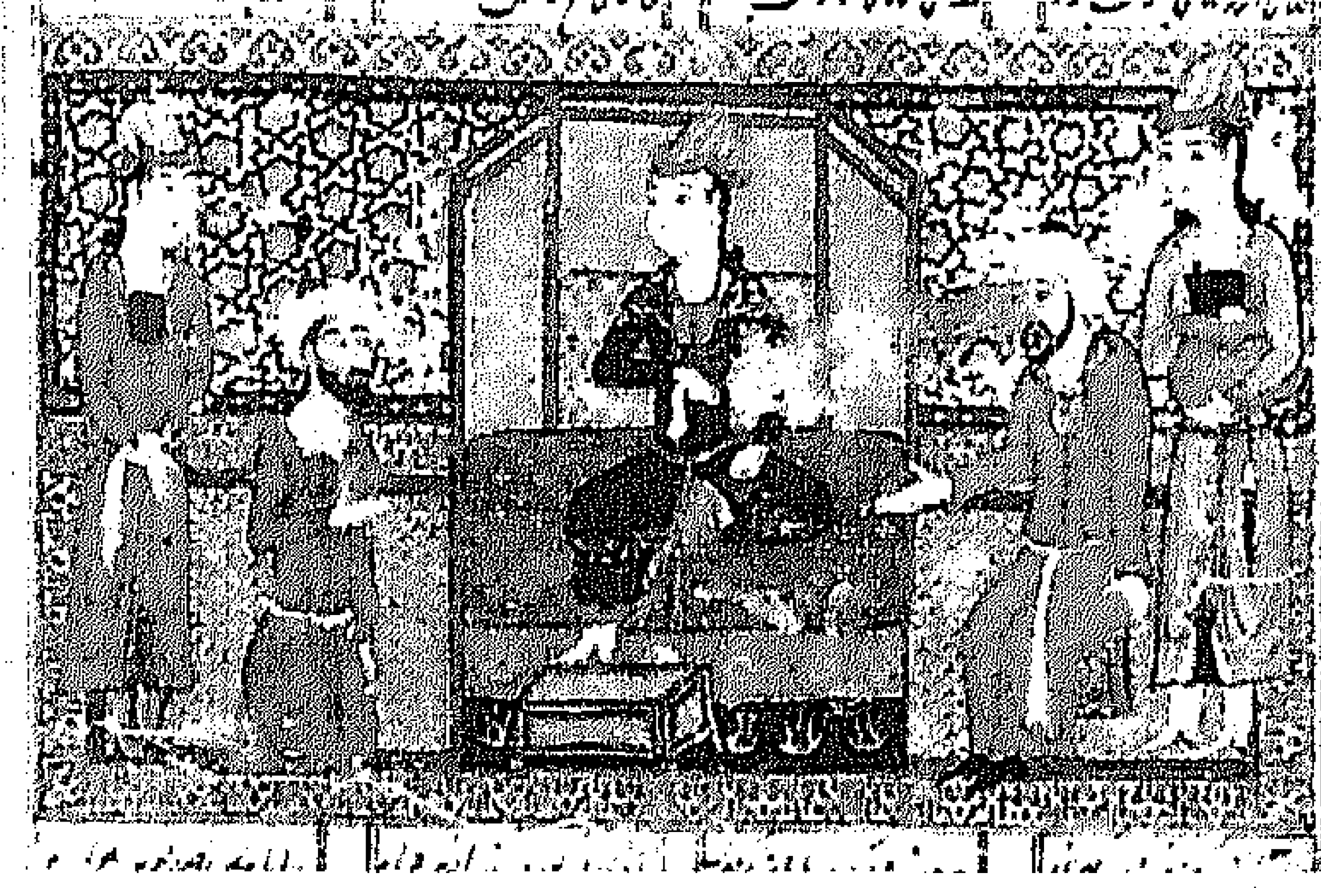


شكل (٤٨)
شاه نوشروان يكافئ وزيره بوزير جميهر- الشاهنامة (٨٤٦-٨٤٨ هـ/ ١٤٤٣-١٤٤٥م) تبريز -ايران

و نجد من نماذج مجالس الحكم البسيطة التكوين ما تم تصويره في مصورة موضوعها " شاه نوشروان يكافئ وزيره بوزير جميهر" من الشاهنامة المنسوخة في تبريز في الفترة من عام٨٤٦ هـ/١٤٤٣م إلى عام٨٤٨هـ/١٤٤٥م (شكل ٤٨) وهي

تتألف من مجلس حكم يوجد على اليمين منه مدخل ذو عقد مدبب ويحتوى على باب مغلق ويتزين التكوين المعماري بشريطين من الزخارف النباتية المرسومة باللون الأبيض على أرضية زرقاء وكذلك يوجد أشرطة من زخرفة الجديلة وفي الأعلى نشاهد شرافات بسيطة الشكل، وقد جاء التكوين المعماري كإطار يشتمل في داخله على الشخوص الموجودين في ثنايا المصورة.

المدرسة التيمورية



شكل (٤٩)

تقديم أخبار من بهرام جوبين إلى خسرو- خمسة نظامي - بغداد ٧٨٧-٧٨٩ هـ/ ١٣٨٦-١٣٨٨ م

ومن النماذج الأخرى لقاعات ونماذج الحكم التي أمكننا تتبعها عبر المصورات الإسلامية وتحديدا في المدرسة التيمورية نموذج آخر يبدو مختلفا عن كل من النموذجين السابقين ، ويظهر في مصورة"تقديم أخبار من بهرام جوبين إلى خسرو" الموجودة ضمن مصورات خمسة نظامي في النسخة التي تعود إلى بغداد في الفترة من ٧٨٧هـ/١٣٨٦م إلى٧٨٩هـ/١٣٨٨م[١] ، وفيها نجد خسرو يجلس على عرشه الذي يحتل منتصف المصورة (شكل ٤٩).

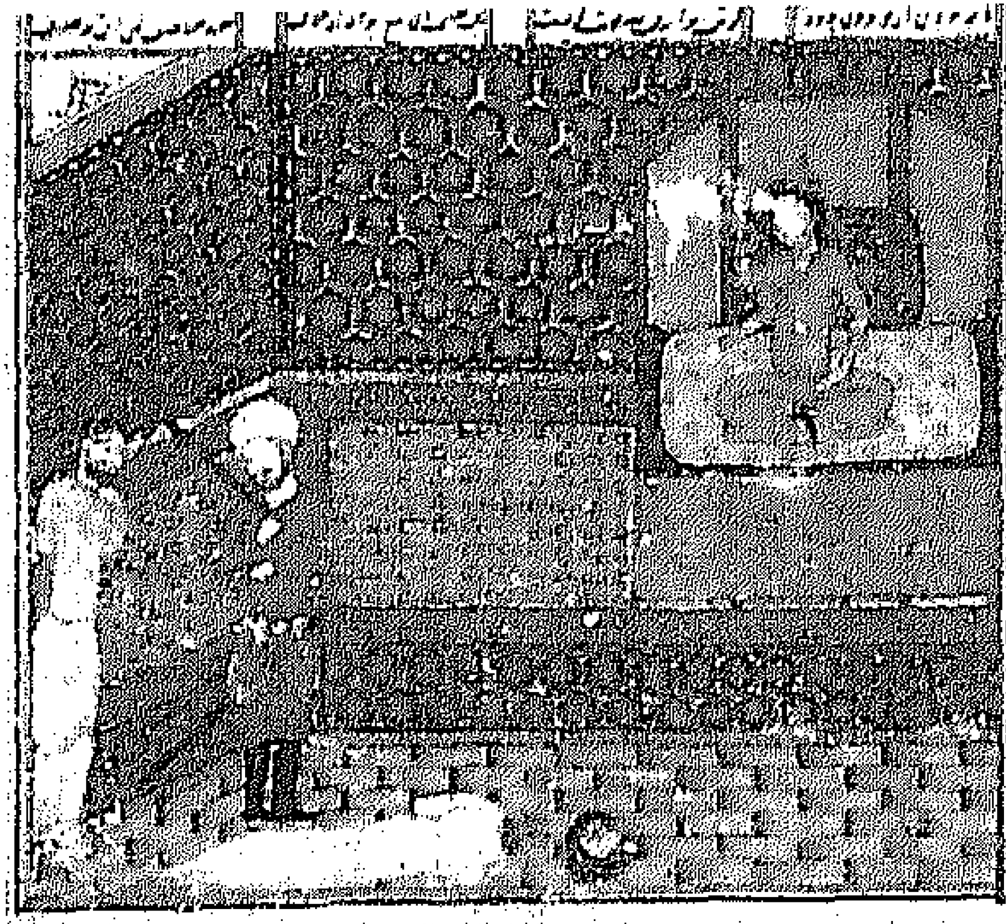
ويلاحظ أن المصور قد عني بشغل مساحة الحائط بالزخارف كما أن المقعد قد صور بشكل أقرب إلى إتباع قواعد المنظور المنضبطة في حين أن "مسند القدم" لم يتناوله المصور بنفس الطريقة وقد جاء تصويره من خلال المنظور المقلوب الذي اشتهر به التصوير الإسلامي عموما، ولم يعثر على أسباب أو مبررات لاستعماله داخل المصورات وتداوله أيضا بين المصورين المسلمين.

كما يلاحظ أن التكوين أيضا يغلب عليه طابع التماثل المتوازن شأن المصورات السابقة.

والعمارة تعتبر خلفية بسيط للشخوص الموجودين في نطاق التصوير وضمن سياق الأحداث.

---

(١) - http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=033709&imagex=125&searchnum=2



شكل (٥٠)

نصيحة في حلم أمير مرو بقتل مستشاريه- خمسة نظامي - بغداد ٧٨٧-٧٨٩ هـ/ ١٣٨٦-١٣٨٨ م

وتوجد من نفس المخطوط مصورة "نصيحة في حلم أمير مرو بقتل مستشاريه"، وفيها نجد أن المصور قد تحرر من التكوين المتماثل فأظهر أمير مارف جالسا على كرسي الحكم في مستوى مرتفع فيما تدور أحداث الحلم فوق أرضية القاعة المغطاة ببلاطات القاشاني المستطيلة.

فيما ظهر من القاعة حائطان فقط أحدهما هو الحائط الخلفي المواجه والذي يوجد أمامه كرسي الحكم والحائط الثاني وهو حائط جانبي تدور عنده أحداث القتل- بحسب ما جاء في الحلم- ، وقد زينت بلاطات القاشاني الزرقاء والبنية هذين الحائطين بأكملهما بنفس الزخارف المستخدمة في المصورة السابقة تقريبا.

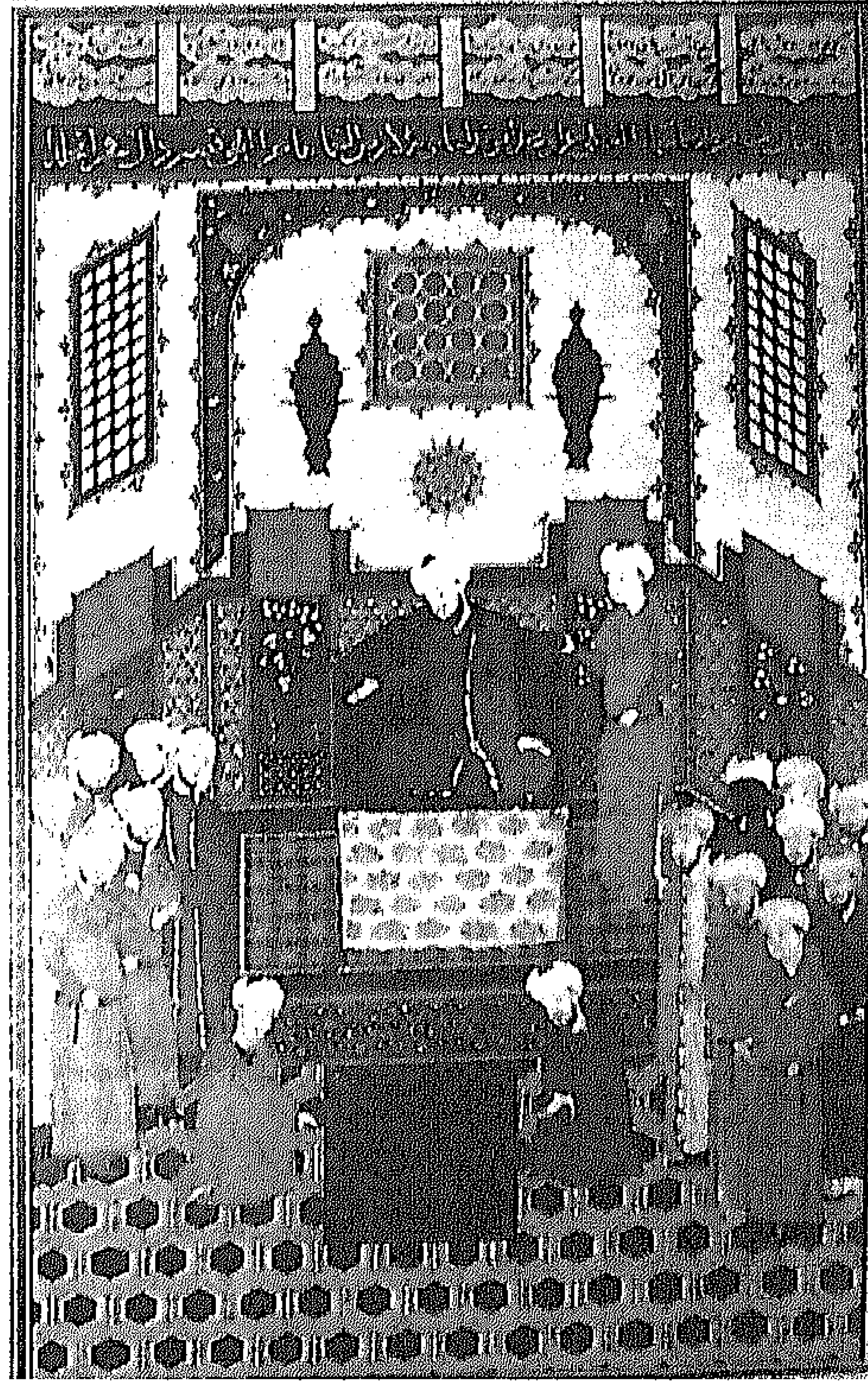
والعمارة هنا موظفي بحيث تشتمل على الشخوص المكونين للحدث الدائر في ثنايا هذا الحلم.



شكل (٥١)

لهراسب يجلس على العرش لتسلم الحكم - الشاهنامة المعروفة باسم شاهنامة بايسنقر - ٨٤٢هـ/١٤٣٩ م

وتعد مصورة " لهراسب يجلس على العرش لتسلم الحكم" من مخطوطة الشاهنامة المرسومة خلال العصر التيموري في عام ٨٤٢هـ/١٤٣٩م (شكل ٥١) مثالا مهما على تطور البناء المعماري داخل المصورات الإسلامية ، ويظهر في هذه المصورة مشهد داخلي لقاعة حكم مسطحة تغلب علي تكوينها الاستطالة والارتفاع الملحوظ الناجم عن رسم زوجين من الأعمدة الناقوسية ذات البدن الطويل المنتهي بقاعدة ناقوسية أيضا ولكنها مقلوبة ، ويلاحظ أن هذا التكوين المعماري قد تم رسمه بأسلوب التماثل المتوازن أيضا، وتوضح هذه المصورة التقدم الباهر الذي أحرزه مصور هذه النسخة من الشاهنامة في رسم المناظر الداخلية إذ أن القاعة والعرش والأثاث رسمت كلها بعناية وإتقان وبألوان زاهية توحي بمكانة الحاكم المرموقة،كما كسيت جميعها بحليات دقيقة وأنيقة من الوحدات الهندسية والنباتية ، والزخارف العربية المورقة "الأرابيسك" (١) ،والعمارة تحتل القسط الأكبر من المصورة التي يظهر بها ايضا جانب من مشهد طبيعي خارجي.



شكل (٥٢)

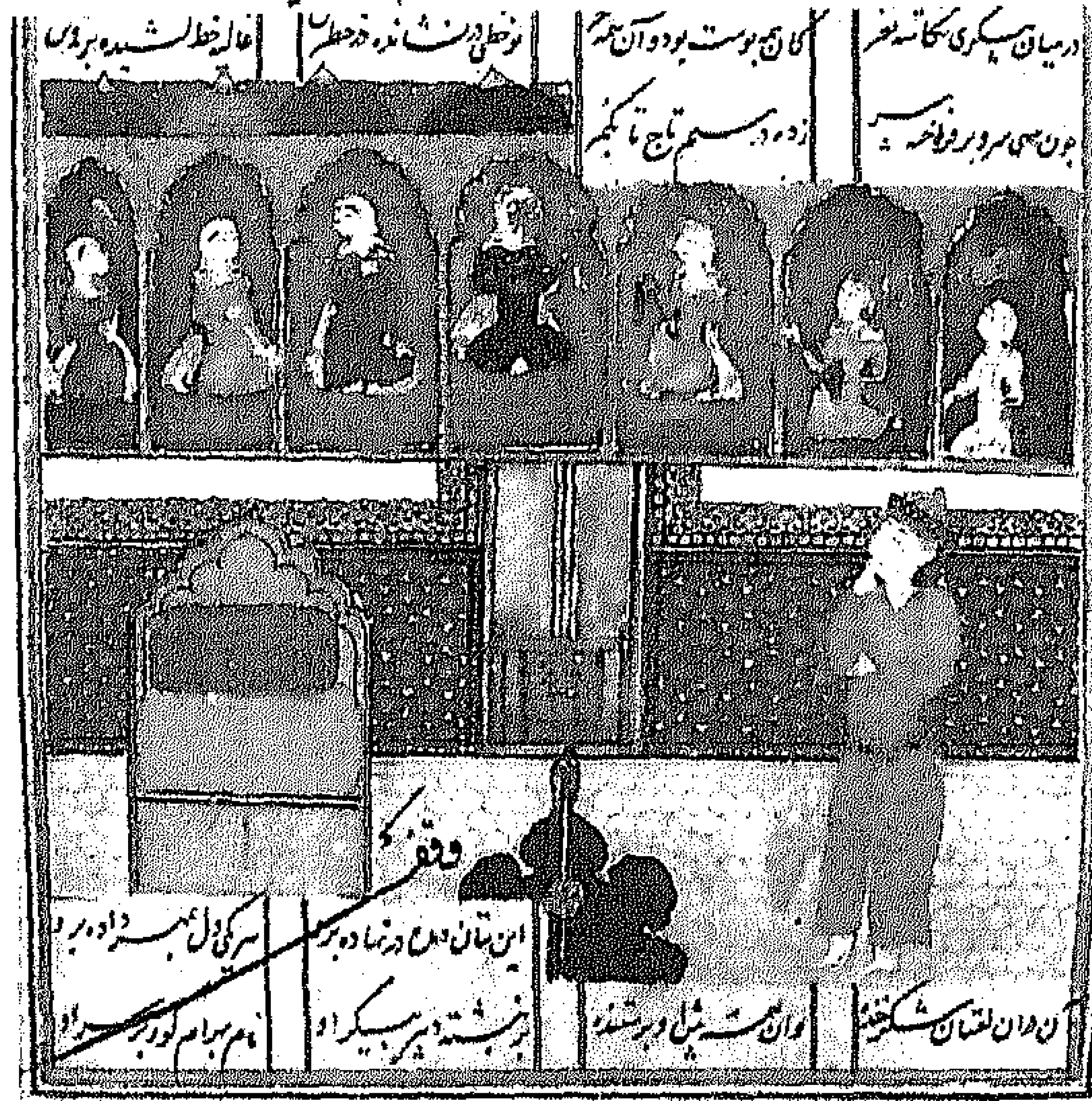
في قاعة الحكم- " الشاهنامة" المعروفة باسم شاهنامة بايسنقر- العصر التيموري - ٨٤٢ هـ/ ١٤٣٩ م مكتبة قصر جلستان.

---

(١) - حسن الباشا: التصوير الإسلامي في العصور الوسطي، ص ٣٥٧.

وتعتبر مصورة"في قاعة الحكم " من نفس المخطوطة السابقة خطوة متطورة نحو رسم قاعة بثلاثة حوائط حاول المصور أن يقدمها في تناول بصري يقترب من المنظور وقد لجأ الفنان إلى اعتماد المسطحات والخطوط المنكسرة إلى أسفل وهي تتجه إلى مقدمة المصورة، ويلاحظ أن معالجة المصور للحوائط قد جاءت مسطحة وهذا يتجلى بوضوح في رسم النافذتين العلويتين والطاقات الأربعة الموزعة على الحوائط الثلاثة والتي تحتوي في داخلها على أصص زهور بدت جميعها في مظهرها المسطح كما لو أنها رسوما على الحائط ، والتكوين المعماري في المصورة تكوين متماثل يكاد يتطابق فيه الجانب الأيمن مع الأيسر شأن الكثير من المصورات التي سبق لنا وأن وصفناها من قبل، وبالنسبة للزخرفة وتغطية الحوائط والأرضية فقد ظهرت عناية المصور الفائقة في إبراز الثراء والتنوع اللوني كما هو الحال في معظم مصورات هذا المخطوط.

والمكون المعماري هنا يلتف حول الشخوص الموجودين في أرجاء هذه المصور والذين تم توزيعهم يمينا ويسارا من الحاكم الذي يتوسط المشهد.



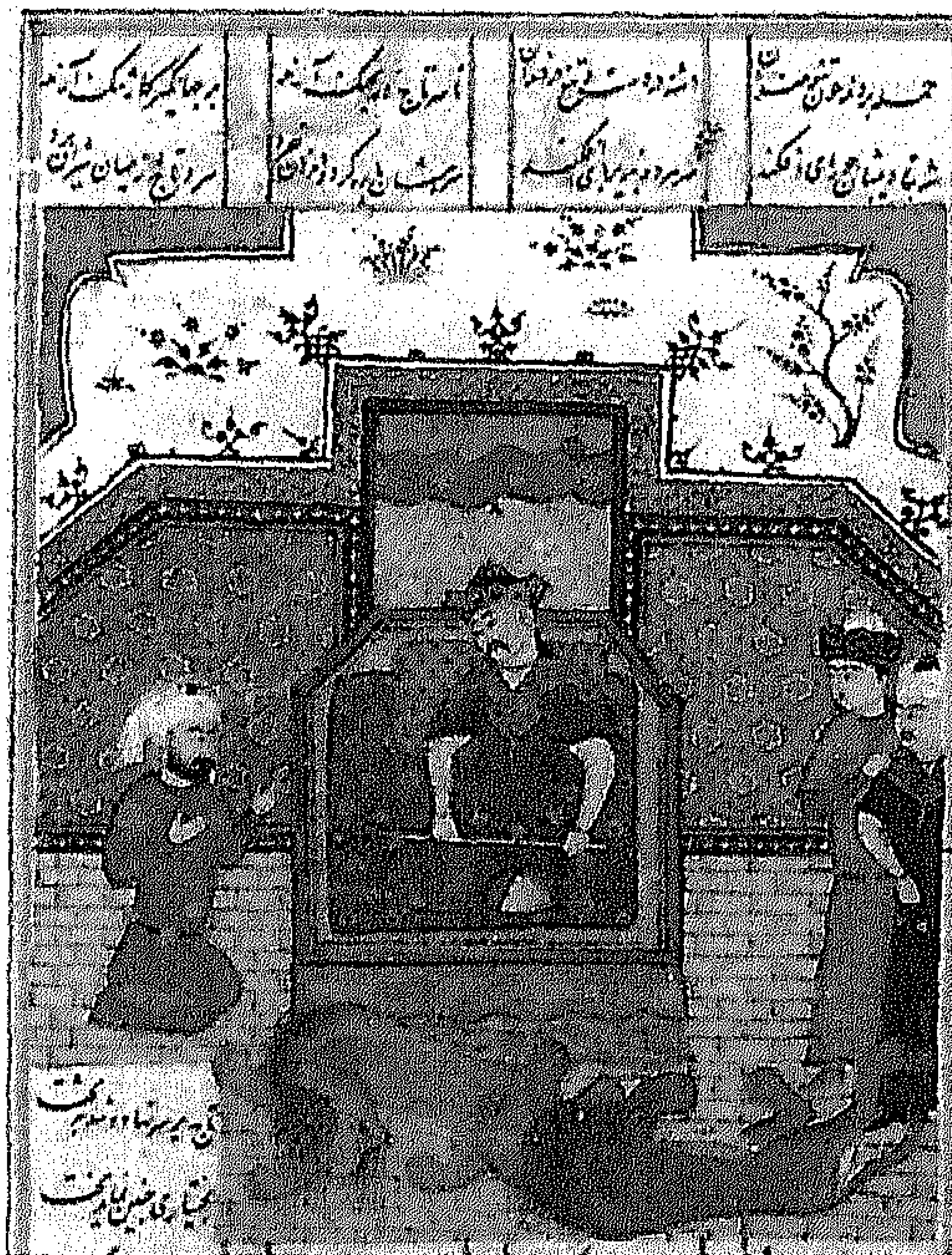
شكل (٥٣)

بهرام جور يتأمل صور الحسناوات السبعة- خمسة نظامي- شيراز- ٨٨٣ هـ/ ١٤٧٩م

و يمكن القول بأن المصور قد حافظ أيضا على البناء المتماثل لعمارة قاعة عرش بهرام جور في مصورة" بهرام جور يتأمل صور الحسناوات السبعة" من خمسة

نظامي المنسوخة في شيراز في عام٨٨٣ هـ/ ١٤٧٩م[1] (شكل ٥٣) حيث اكتفى برسم أرضية مزخرفة ببلاطات القاشاني سداسية الشكل يتوسطها فسقية مياه وأيضا حائط خلفي مواجه تتوسطه نافذة يعلوها بائكة مكونة من سبعة عقود يعلو كل عقد منها قبة لها نفس ألوان زي الفتاة المرسومة بداخل مساحة العقد ولا يظهر أمامنا سوى أربعة قباب في حين احتلت الكتابة المساحة المخصصة لرسم بقية القباب ولكن بالمقارنة يمكن إدراك ما كان يفترض رسمه في هذه المساحة، ويلاحظ أن العمارة جاءت مسطحة أيضا شأن العمائر في المصورات السابقة، كما يلاحظ إهمال المنظور.

وقد جاءت العمارة في هذه المصورة كخلفية مشتملة على رسوم الحسناوات حيث يقف بهرام جور متأملا.



شكل (٥٤)

بهرام جور يبلغ العرش بقتل الأسدين-- خمسة نظامي- ايران ٨٩٥ هـ/ ١٤٩٠م

وقد حاولت مصورة"بهرام جور يبلغ العرش بقتل الأسدين"من مخطوطة خمسة نظامي المنفذة بإيران في عام٨٩٥ هـ/ ١٤٩٠م (شكل ٥٤) أن تتخذ من نفس المنحى في تناول رسوم العمائر في مخطوط شاهنامة بايسنقر منهجا للعمل إلا أن المصور استطاع أن يعنى بزخرفة الحوائط بالقاشاني وكذلك تغطية الأرضية بالبلاطات المستطيلة وقد حاول أن يرسم حوائط القاعة معتمدا على نفس الأسلوب في

---

(١)- Nizami Ganjevi,op.cit,p168

المصورة السابقة باستخدام المسطحات والخطوط المنكسرة إلى أسفل ولكن مع عدم مراعاة شكل الوحدات الزخرفية في الحائطين الجانبيين والحائط المواجه بحيث يمكن مشاهدتها في الحوائط الثلاثة بنفس الهيئة والحجم مع عدم حدوث أي تغيير فيها يتلائم وفكرة المعالجة التشكيلية للحوائط، والتي كان مصور شاهنامة بايسنقر قد فطن لها فراعي أن يكون هناك اختلافا في أشكال وأحجام الزخارف الواقعة على الحائطين الجانبيين مقارنة بزخارف الحائط الخلفي للتأكيد على فكرته التشكيلية، وتكوين هذه المصورة جاء ضمن أسلوب التماثل المتوازن وقد أضيف إليه في منتصف الحائط المواجه نافذة مفتوحة على منظر خارجي لجبال.

وقد شغلت العمارة المساحة الكلية لكل من الأرضية والخلفية.



شكل (٥٥)

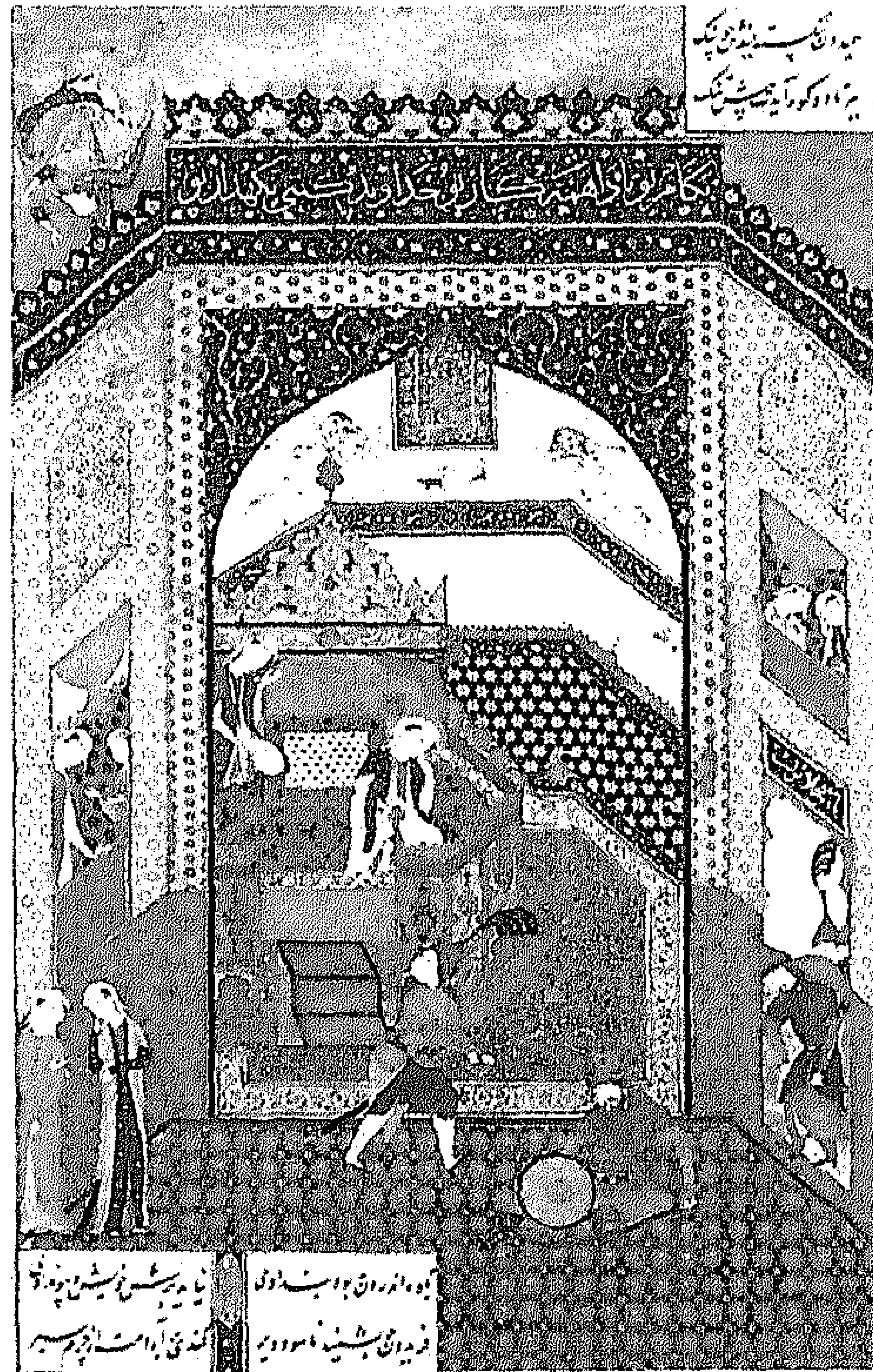
مأدبة وحفل موسيقي- خمسة نظامي- هراة ٨٩٦ هـ/١٤٩١م

من المجالس الموسيقية التي صورت في المخطوطات الإسلامية مصورة" مأدبة وحفل موسيقي" من مخطوط خمسة نظامي التي تعود إلى هراة في عام

٨٩٦هـ/١٤٩١م[1] (شكل ٥٥) ويغلب هذه المصورة التأنق والعناية الفائقة باستخدام ألوان بهجة وكذلك زخرفة جميع المساحات التي تتألف منها العمائر، ونلاحظ أن المصورة تضم أكثر من مشهد فالموسيقيين في مساحة عريضة من البلاط يتحلقون حول فسقية مياه، وأحد الحراس يقف في باب رسم منفردا في الناحية اليسرى بينما يظهر اثنان من الخدم في باب آخر ربما كان هو الباب الرئيسي للقاعة ويعلو هذا الباب شرفة بها سيدتان تتابعان الفرقة الموسيقية بينما يوجد الحاكم والأميرة أسفل عقد نصف دائري مرتفع ويشغل حيزا كبيرا من المصورة، وخلفهما يوجد الحائط الخلفي الذي تتوسطه نافذة طولية مستطيلة مفتوحة على حديقة خارجية وإلى اليمين يوجد جزء نحيل من حائط في وضعية منكسرة بوضوح عن المسار الأفقي الذي يتخذه الحائط الخلفي.

والعمارة قد احتلت مساحة المصورة بأكملها وجاءت مشتملة على عدد من المشاهد والأحداث الفرعية التي تصب في نهاية الأمر في حدث رئيسي .

المدرسة الصفوية



شكل (٥٦)

فريدون يضرب زاهاك – الشاهنامة– تبريز – ٩٣١ هـ/ ١٥٢٥م

---

(١)- Nizami Ganjevi,op.cit,p50

نشاهد في مصورة " فريدون يضرب زاهاك"[1](شكل ٥٦) أحد النماذج لقاعات الحكم في المدرسة الصفوية، وهي تتكون من مجلس حكم يتصدره عقد مدبب شغلت كوشتاه بزخارف التوريق المرسومة على أرضية زرقاء والتي يعلوها شرائط زخرفية تنتهي من أعلى بشريط أزرق عريض يحمل صفا من الشرافات النباتية، ويشتمل مجلس الحكم على ثلاثة حوائط عالجها المصور باستخدام أسلوب الخطوط المنكسرة التي توحي بالعمق دون أن تتبع قاعدة منظورية صحيحة، وقد غلب اللون الأبيض على الحوائط الخلفية المزينة برسوم طبيعة جاءت باللون الأزرق أيضا مع وجود شريط زخرفي يلف الحوائط الثلاثة كما توجد نافذة علوية في منتصف الحائط الأوسط وفي الأرضية نشاهد سجادة مزينة بزخارف التوريق النباتية وتتصدر هذا المجلس قاعة أمامية تتكون من حائطين جانبيين بالإضافة للعقد الأوسط الذي يتصدر المجلس أيضا، ويظهر في أحد هذين الحائطين باب يعلوه شريط من الكتابات يعلوه شرفة ثم نافذة مشغولة بالوحدات الهندسية يضم الحائط المقابل نافذة مشابهة لها بالإضافة غلى شرفة مستطيلة الشكل، أما الأرضية فقد تألفت من بلاطات القاشاني هندسية الشكل.

وقد توزعت الشخوص في أرجاء هذا البناء المعماري في الفتحات وعند الحوائط وفوق الأرضية وأيضا فوق المخدع الموجود في ناحية جانبية من المجلس.



شكل (٥٧)

"بلقيس في سبأ"– الربع الثالث من القرن ١٠هـ/ ١٦م – متحف الفنون الجميلة– بوسطن

(١) - http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=13039

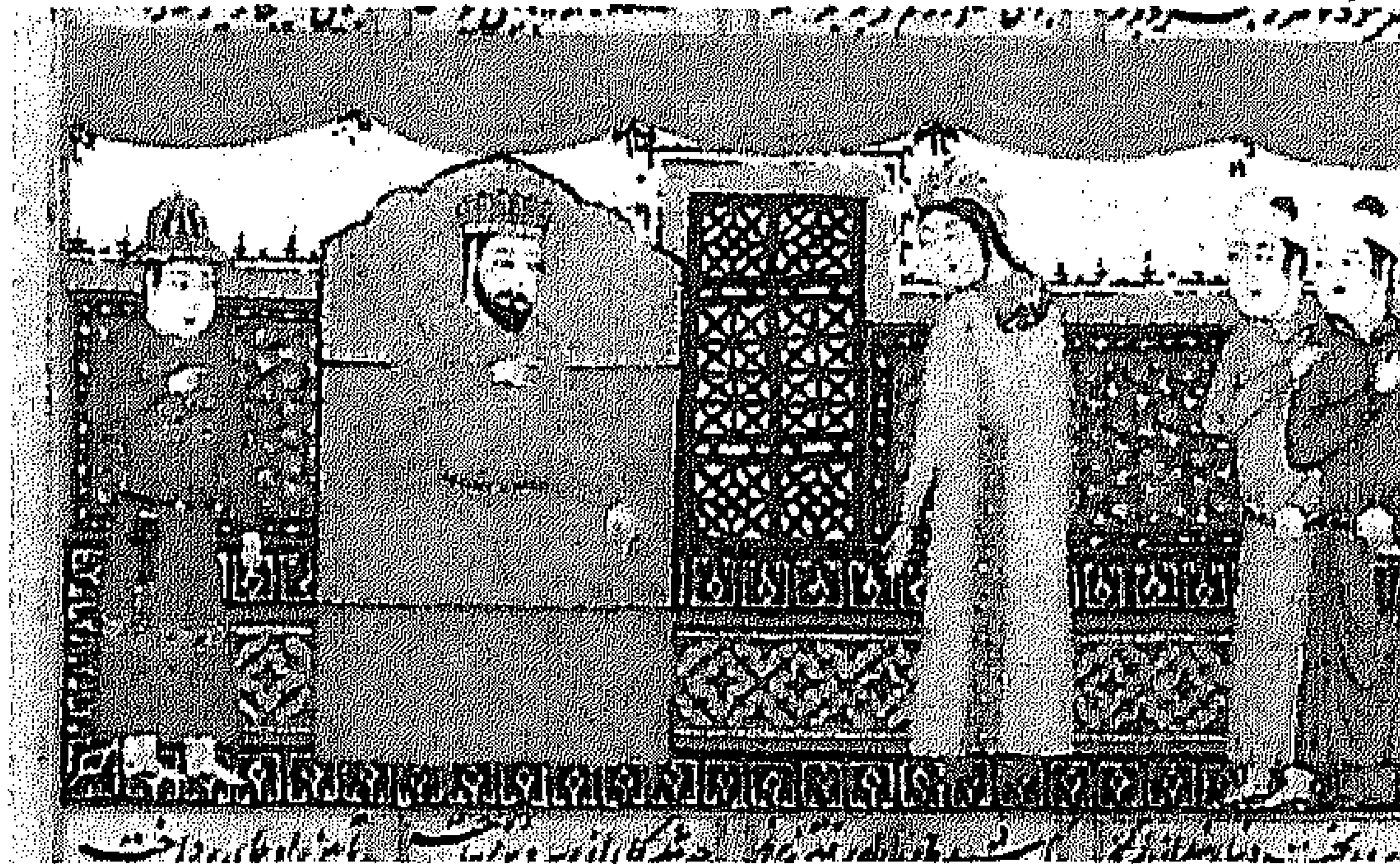


شكل (٥٧أ)

تفصيلية من مصورة "بلقيس في سبأ"- الربع الثالث من القرن ١٠هـ/ ١٦م - متحف الفنون الجميلة- بوسطن

نشاهد في مصورة "بلقيس في سبأ"(شكل٥٧) من الربع الثالث للقرن ١٦م [١] مجلس حكم "جوسق" وقد أحاط به مجموعة من الأبواب المشرعة في تكوين فني متفرد لا يظهر فيه أي حائط حيث يكتفي المصور برسم الأبواب فقط، وهو ما لم نرصد له أي تكرار في المصورات الإسلامية، وقد وظف المصور الأبواب ليعبر بهما عن مكانين مختلفين الأول هو قاعة الحكم والثانية على ما يبدو حجرة نوم، ويمكن القول هنا أن هذا النمط من العمارة هو نمط إيحائي أو رمزي يستدل على وجوده من خلال العناصر والمفردات القليلة.

المدرسة المغولية الهندية



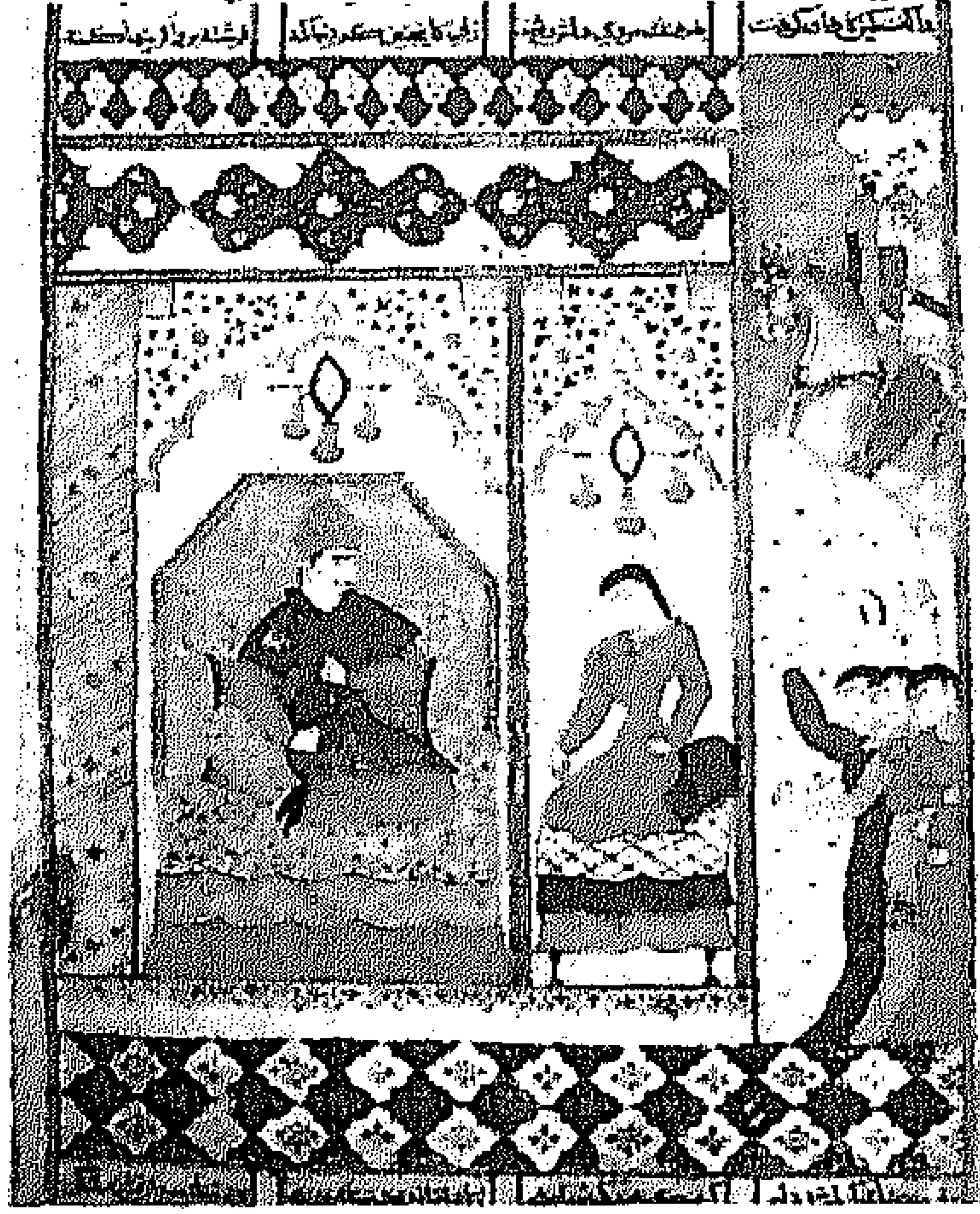
شكل (٥٨)

ابن حاكم الهند يظهر أمام الاسكندر- الشاهنامة- الهند٨٤٠هـ/ ١٤٣٧م

(١) - http://www.isidore-of-seville.com/sheba/16.html

ومن مجالس وقاعات الحكم أيضا في المصورات الإسلامية مـا يوجـد فـي مصورة" ابن حاكم الهند يظهر أمام الإسكندر" (شكل ٥٨) حيث يبدو خلالهـا الحـاكم جالسا على عرشه والذي ظهر بشكل مسطح تماما ليتناسب مع طبيعة الحائط الخلفـي الذي بدا مسطحا هو كذلك والذي تتوسطه نافذة مكونة من مجموعـة مـن الوحـدات الخشبية الهندسية الدقيقة، كما يوجد رسم لستارة ممتدة بعرض الحـائط فـي مسـاحة الحائط الواقعة أعلى النافذة ونهاية كرسي العرش، وقد عني المصور بتزويق الحـائط الخلفي بألوان ووحدات زخرفية ليدلل بها على بلاطات القاشاني ، ويلاحظ أن أكثر ما يميز هذا المكان ويمنحه توصيفا كونه مجلس او قاعة حكم هو كرسي العرش بشـكله وحجمه المميزين.

وقد جاءت العمارة في هذا السياق التصويري كخلفية تدور أمامها الأحداث.



شكل (٥٩)

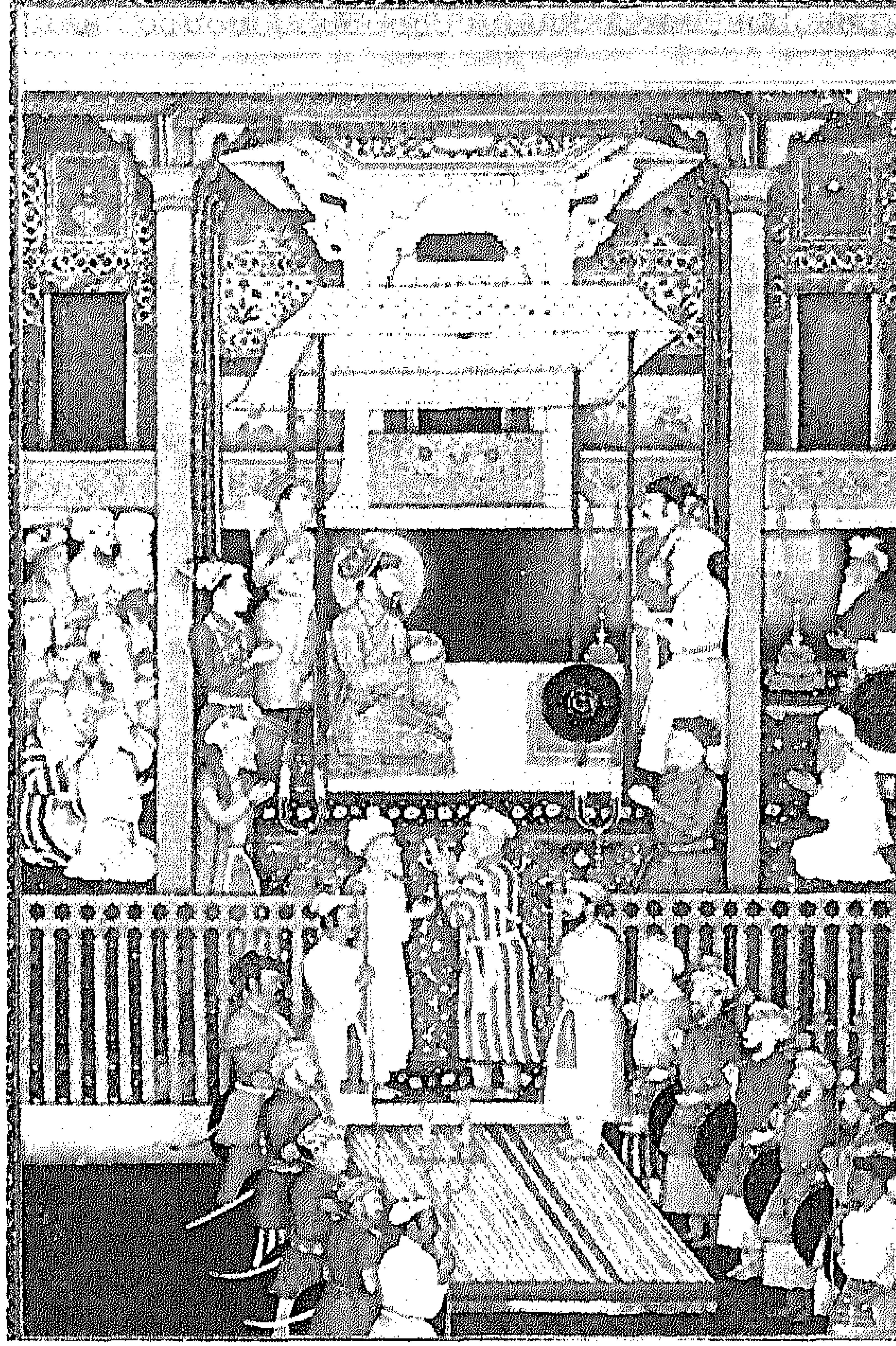
الإسكندر يلتقي نشابة- شرف نامة لنظامي- الهند(٩٣٧- ٩٣٨هـ/ ١٥٣١- ١٥٣٢م)

المكتبة البريطانية - لندن

و يظهر في مصورة " الإسكندر يلتقي نشابة" من مخطوط شرف نامة لنظامي الذي يعود تاريخ نسخه إلى الهند في عام ٩٣٧- ٩٣٨هـ/ ١٥٣١- ١٥٣٢م [١](شـكل ٥٩) تصورا بسيطا لقاعة حكم مكونة من عقدين مدببين يتألفان من مجموعة فصوص ذات انحناءات خفيفة وتشغل مساحة كوشات هذين العقدين مجموعة من أفـرع نباتيـة يعلوها شريط عريض به وحدات زخفية متماثلة وذات حجم كبير تنتهـي مـن أعلـى بصف من الشرافات على شكل زهرة اللوتس تقريبا، وقد جاءت العمـارة فـي هـذه المصورة من خلال أسلوب مسطح وقد استخدمها الفنان في تحديـد المسـاحات التـي

Barbara Brend:Islamic Art,British Museum Press, London.1991.p.216 - (١)

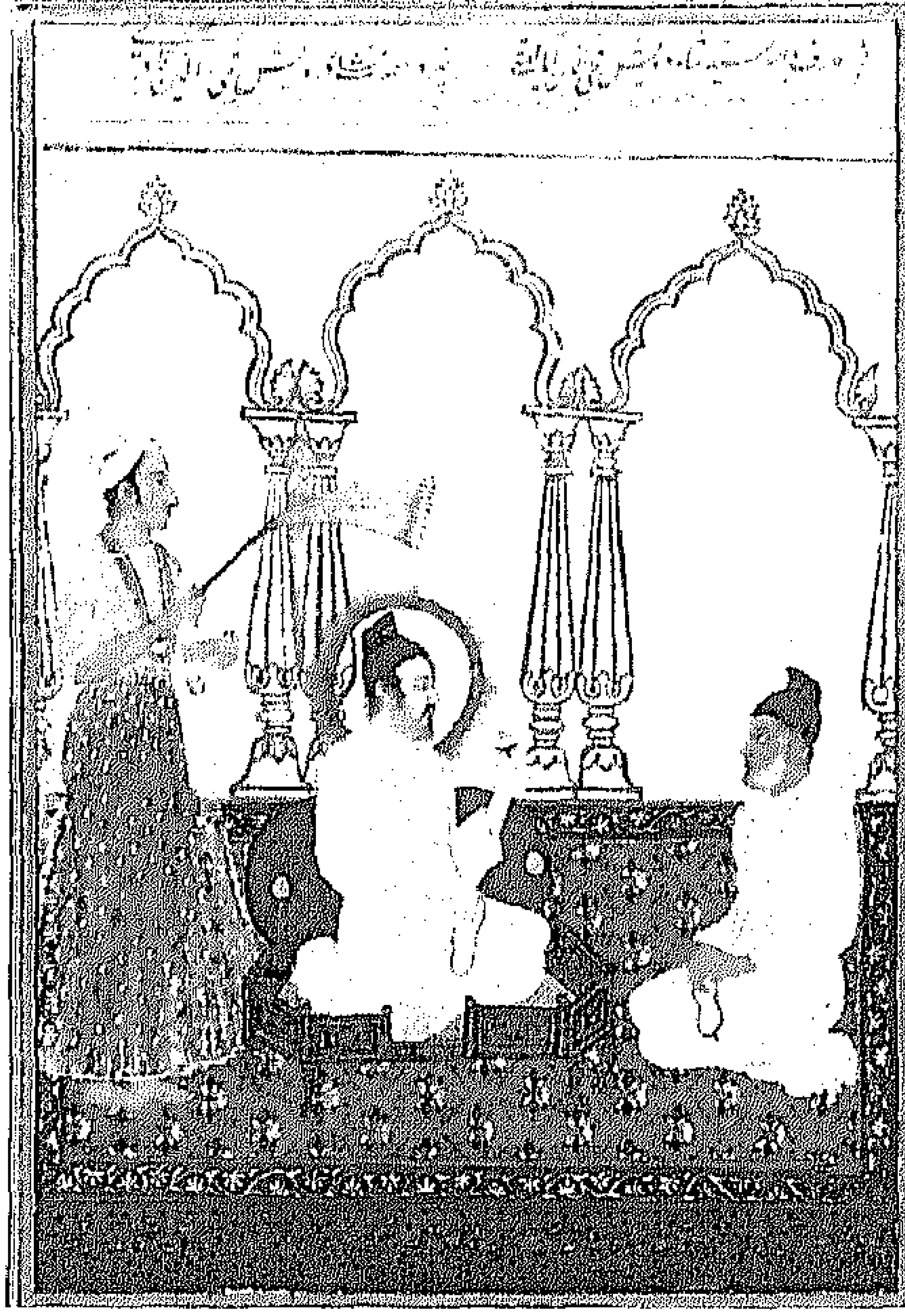
يشغلها الملك ونشابة في داخل كل عقد من العقدين وإضافة إلى ذلك التكوين المعماري يظهر في أحد جوانب المصورة منظرا خارجيا لمجموعة من الفرسان والفتيات.



شكل (٦٠)

شاه جهان يستقبل رجال الدين– شاه جهان نامة– ألبوم سانت بطرسبرج–١٠٤٤هـ/ ١٦٣٥م– الهند

كما يظهر في مصورة"شاه جهان يستقبل رجال الدين"من مخطوط شاه جهان نامة المنسوخ في الهند في عام١٠٤٤ هـ/ ١٦٣٥م (شكل ٦٠) نموذج متطور من نماذج قاعات ومجالس الحكم حيث نشاهد مجموعة من المستويات المتتابعة لممر صاعد ثم سور يتبعه صفين من الأعمدة الممتدة إلى أعلى حيث تحمل سقف القاعدة – في أغلب الظن– يليها مجلس الحكم الذي تعلوه مظلة ثم حائط خلفي به مجموعة من الفتحات والوحدات الزخرفية ، والتكوين جاء على نمط التماثل المتوازن، ويبدو الثراء والتنوع اللوني واضحا في رسم هذا التكوين المعماري الذي حقق فكرة العمق من خلال تتابع المستويات المرسومة من الخارج إلى الداخل.



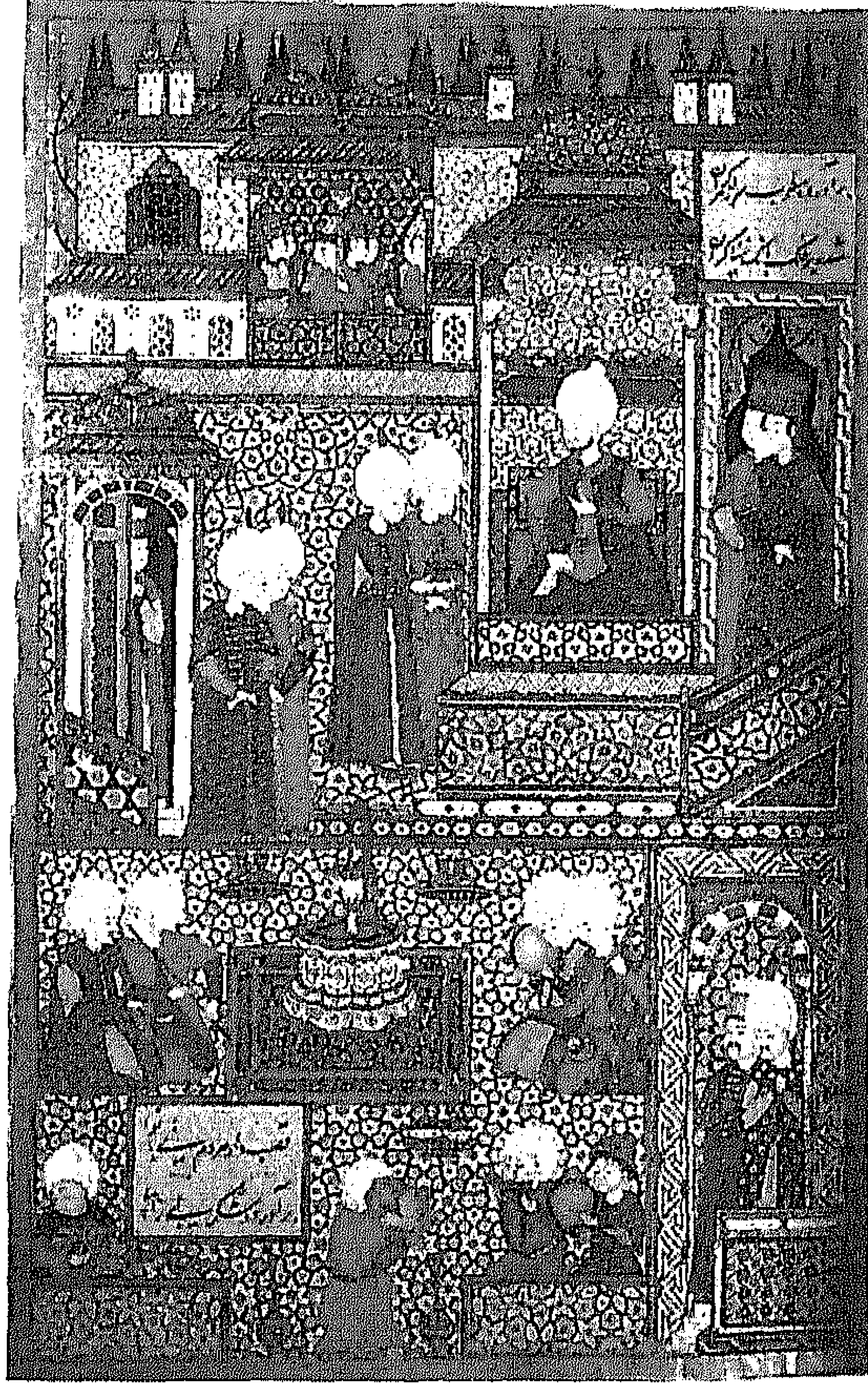
شكل (٦١)
الحاكم في محادثة مع الشيخ –الهند– القرن١٣هـ/ ١٩م –جاليري فرير للفن– واشنطن

وقد عبر المصور المغولي الهندي في مصورة "الحاكم في محادثة مع الشيخ"(شكل ٦١) عن مفهومه الخاص لعمارة المكان بأن اكتفي في الخلفية برسم بائكة مكونة من ثلاثة عقود مفصصة ذات قمة مدببة وترتكز هذه العقود على أعمدة مزدوجة هندية الطراز، وقد اكتفى المصور بإظهار هذه الخلفية المعمارية باستخدام الخطوط فقط دون أن يستخدم أية ألوان أما الأرضية فقد اعتنى بها المصور وأظهرها في سياق زخرفي ولوني بديع حيث استخدم الزخارف الهندسية والنباتية، والتكوين المعماري في هذه المصورة هو تكوين يتبع في صياغته أسلوب التماثل المتوازن أيضا.

المدرسة التركية العثمانية

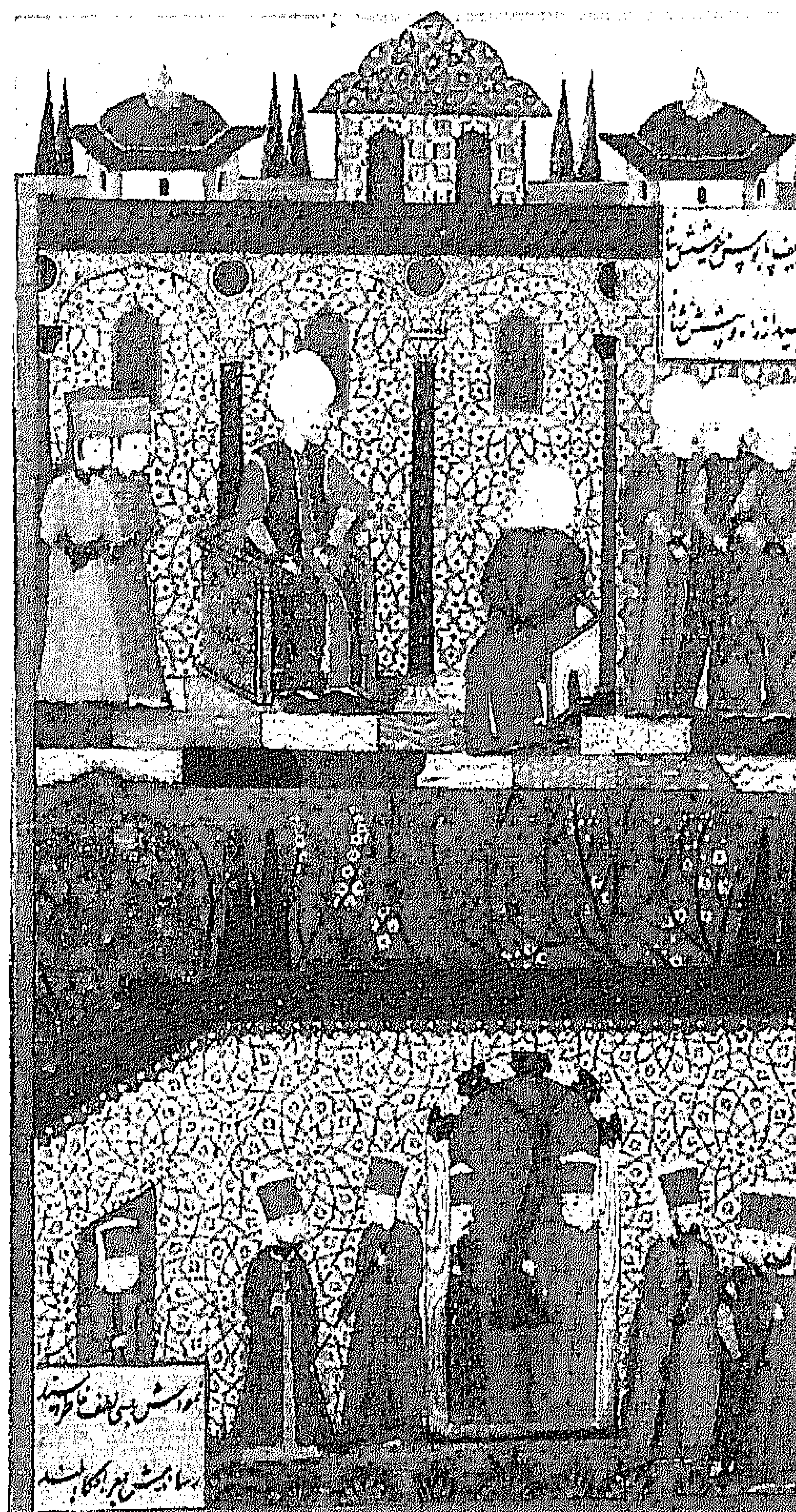
في مصورة"سليمان يستقبل الأمير خير الدين بربروسا" من مخطوطة سليمان نامة المنفذة في اسطنبول في عام٩٦٥ هـ/ ١٥٥٨م (شكل٦٢) يظهر مجلس حكم ثري بالنقوش والزخارف وكثير من العناصر والوحدات المؤلفة للمكان والتي تصبغه بطابع مميز حيث نشاهد العازفين يتحلقون حول نافورة تتوسط حوض مستطيل في منتصف الأرضية المزخرفة ببلاطات القاشاني النجمية وإلى اليمين يظهر مدخل أمامي ذو عقد نصف دائري، بينما يوجد الحاكم في مستوي مرتفع يجلس إلى مقعده الوثير فيما تعلوه قبة مزركشة محمولة على عمودين نحيلين كما تظهر شرفة تعلوها مظلة وهناك أيضا

بعض النوافذ الصغيرة والأبراج التي تظهر في قمة المصورة وإضافة إلى ذلك نرى في الناحية اليسرى بابا تعلوه قبة نصف دائرية يقابله باب آخر في الناحية المناظرة تعلوه ستارة ذات ثنيات متماثلة يمينا ويسارا ،ويوجد أيضا أسوار صغيرة لسلالم تؤدي إلى الأبواب الثلاثة الموزعة على أرجاء المصورة ، كما يوجد في مقدمة المصورة حاجزان صغيران إلى يمين ويسار الأرضية حيث يجلس العازفون، ويلاحظ اهتمام المصور الطاغي بالزخرفة متعددة الألوان والأحجام والأشكال.



شكل (٦٢)
سليمان يستقبل الأمير الأكبر خير الدين بربروسا- سليمان نامة- اسطنبول - ٩٦٥ هـ/ ١٥٥٨م

وتنقسم مصورة " احتفال سليمان على بمناسبه ختان أولاده بايزيد وكيهانجير" من مخطوطة سليمان نامه المنفذة بإسطنبول في عام ٩٦٥ هـ/ ١٥٥٨م (شكل ٦٣) إلى قسمين سفلي وعلوي ترتبط بينهما مساحة ممتلئة بالنباتات والزهور، ويضم الجزء العلوي مجلس الحكم الذي يقع أمام بائكة من ثلاثة عقود نصف دائرية تتزين بلاطتها العلوية بشريط بني اللون تعلوه أبراج منتهية بقباب ذات شكل مميز، كما توجد ثلاثة نوافذ صغيرة في الحائط الخلفي لقاعة - مجلس- الحكم.

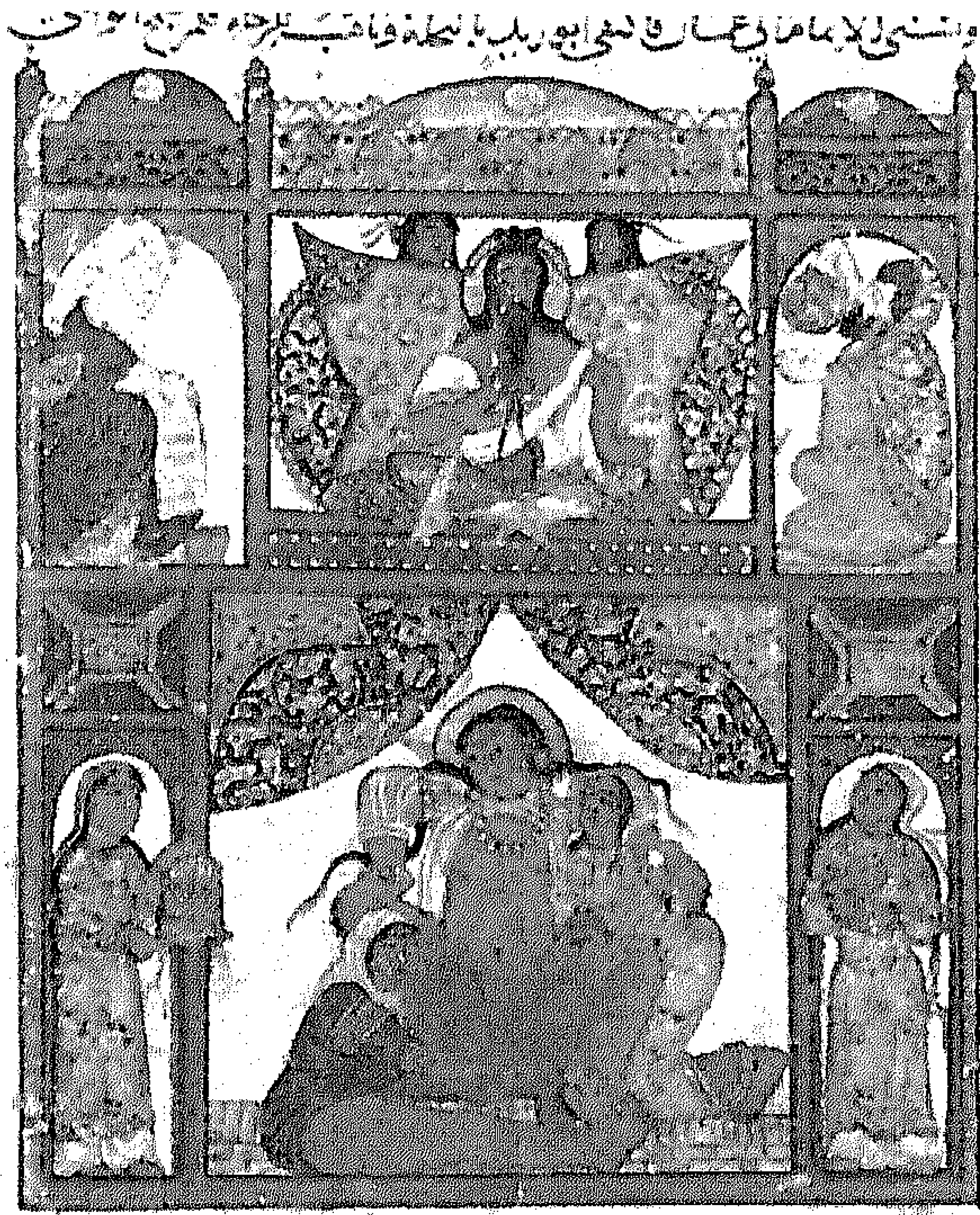


شكل (٦٣)
احتفال سليمان على بمناسبه ختان اولاده بايزيد وكيهانجير- سليمان نامه- اسطنبول
٩٦٥ هـ/ ١٥٥٨م

وقد جاء البناء المعماري في الجزء السفلي بسيط قوامه حائطين يوجد مدخل ذو عقد نصف دائرى في الحائط المواجه وفي الحائط الجانبي وجد مدخل مستطيل،وتظهر العمارة في هذه المصورة كخلفية لمشهدين في مكانين مختلفين.

ب- حجرات ومخادع نوم:

رصد الباحث هذه النوعية من رسوم العمائر في عدد من المصورات المنتمية للمدرسة العربية، المغولية، التيمورية، المغولية الهندية كما يتكشف من الدراسة التحليلية فيما يلي.



شكل (٦٤)
الحاكم يترقب مولد طفله – مصـــــورة من مخطـــــوط مقامات الحريري– الواســـــطي– الـــــعراق– ٦٣٤هـ/١٢٣٦م (محفوظـــــة حاليا في المـــــكتبة الأهلية بباريس).

في مصورة" الحاكم يترقب مولد طفله" من مخطـــوط مقامـــات الحريـــري الذي صوره الواسـطي فـي العـراق فـي العـام ٦٣٤هـ /١٢٣٦م[1] (شـكل ٦٤) وموضوعها يدور داخل بيت أو قصر حاكم هندي نرى في الطابق السفلي حجرة نـوم بسيطة لا يظهر من تفاصيلها سوى مخدع بسيط وستارة علوية مزركشـة بـالنقوش وتتألف من قطعتين من القماش تتدليان في مسارين منحنيين ومتمـاثلين إلـى اليمـين واليسار كما يوجد مدخلين بسيطين ومتقابلين وبينهما يوجد مخدع النوم حيـث يـدور حدث الولادة،والعمارة تبدو على هيئتها في تلك المصورة مثالا لفكرة التماثل المتوازن الذي فرض هيمنته على الواسطي وعلى معظم مصوري المدرسة العربية، وفي تلـك المصورة سنجد أيضا حضورا كبيرا لكافة العناصر المعماريـة كالشـرفات والعقـود والقباب والستائر والحشوات الخشبية والزخارف النباتية ،وقد جاءت العمارة في سياق خطي واضح.

(١) – ثروت عكاشة: فن الواســـطي من خلال مقـامات الحريري،ص ١٢٧.

المدرسة المغولية



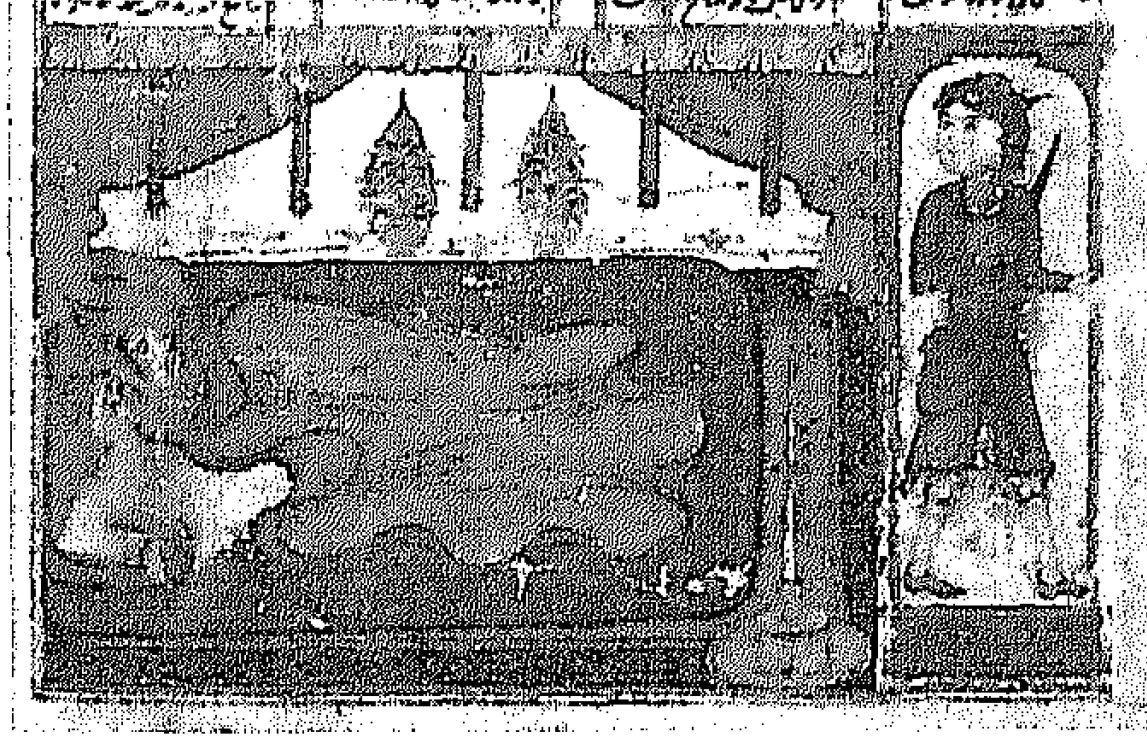
شكل (٦٥)

موت الاسكندر – شاهنامة ديموت–٧٢٨: ٧٣٦ هـ/ ١٣٢٨:١٣٣٦م – ايران

توجد في شاهنامة ديموت مصورة شهيرة عنيت بتصوير"موت الإسكندر"، والمكان عبارة عن حجرة نوم وضعت بداخلها تابوت الإسكندر ويلاحظ أن التكوين غلب عليه نمط التماثل المتوازن ويلاحظ أيضا اهتمام المصور بإبراز عناصر المكان من مسارج وعقود ذات أشكال مميزة وستائر وشمعدانات وقد عني المصور بزخرفة الكثير من المساحات بزخارف التوريق والزخارف الهندسية، كما تظهر بعض الشرافات أعلى العقدين الجانبيين.

المدرسة التيمورية

تشترك معظم حجرات النوم الواردة في المصورات الإسلامية – وبخاصة التيمورية– مع بعضها البعض من حيث التكوين فنجد المصورة تنقسم طوليا إلى قسمين أحدهما كبير ويحتوى على منطقة مخدع (سرير) النوم والثاني صغير وغالبا ما يخصصه المصور لرسم باب الحجرة وقد يضيف المصور بعض التفاصيل إلى مصورته ولكنه لا يحيد أبدا عن هذا التكوين السالف ذكره.

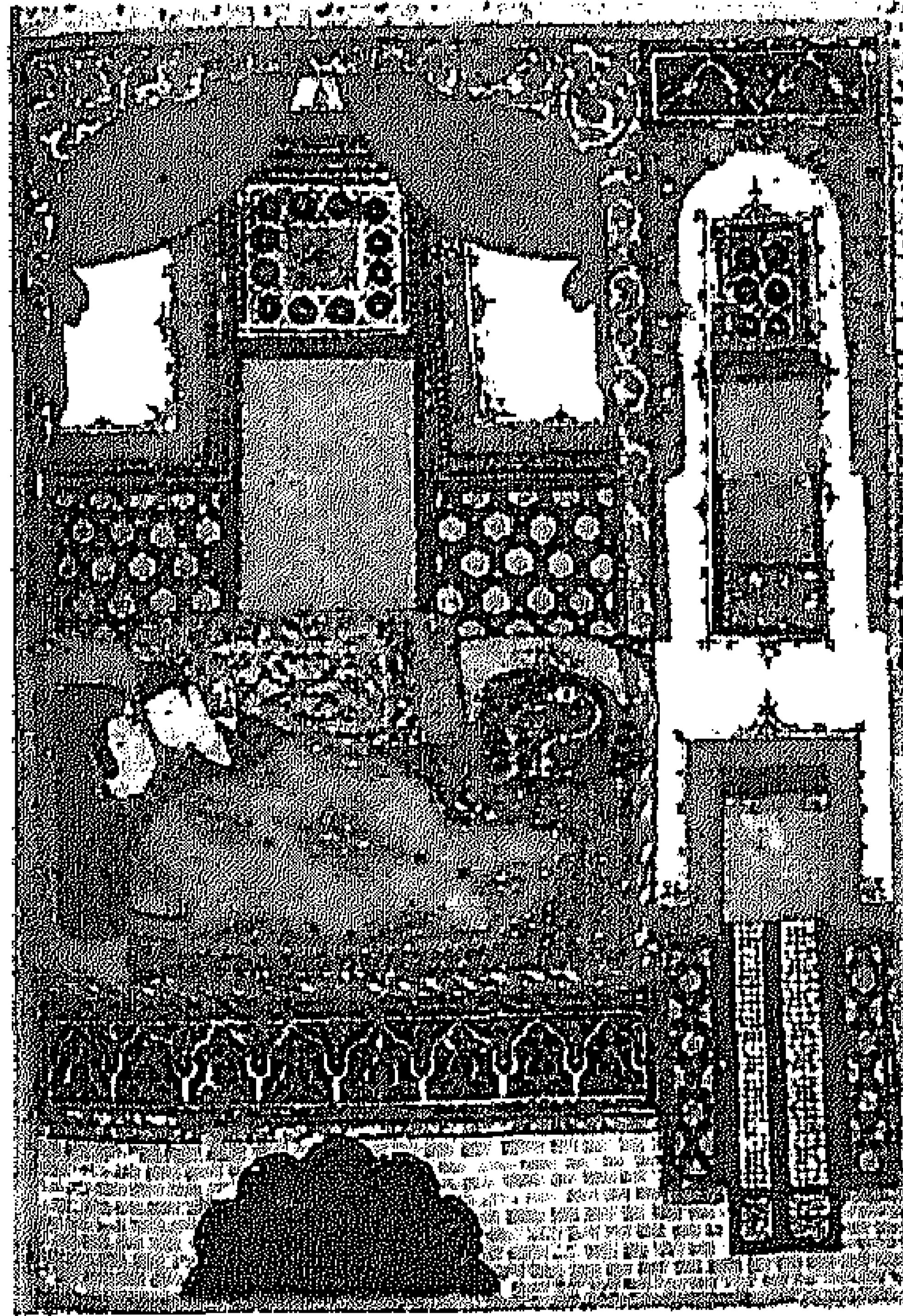


شكل (٦٦)

مغادرة شيرو لحجرة خسرو بعد قتله- صورة من مخطوطة خمسة نظامي (المنظومات الخمسة) - انتاج بغداد ٧٨٧- ٧٨٩ هـ/ ١٣٨٦- ١٣٨٨ م

ومن أمثلة حجرات النوم في التصوير التيموري نجد واحدة في مصورة(شكل ٦٦) وموضوعها " مغادرة شيرو لحجرة خسرو بعد قتله" من مخطوطة خمسة نظامي والتي تعود إلى بغداد في الفترة من٧٨٧هـ/ ١٣٨٦إلى٧٨٩هـ/ ١٣٨٨ م ، وقد قسمت المخطوطة إلى قسمين - كما سبق لنا وأن أوضحنا- يظهر في القسم الأكبر مخدع النوم - ويتبين أنه قد جاء في وضعية مواجهة للمشاهد- وفوقه ظهرت الستائر المدلاة من أعلى .

أما القسم الأصغر لهذه المصورة فإنه يحتوى على مدخل الحجرة حيث يغادر شيرو بعد قيامه بقتل خسرو.



شكل (٦٧)

خسرو وشيرين معا في السرير- صورة من مخطوطة خمسة نظامي (المنظومات الخمسة) جنوب إيران ٨١٣ هـ/ ١٤١٠- ١٤١١م

وهناك نماذج أخرى لحجرات النوم التي عنيت بالتفاصيل والنواحي الزخرفية مثل مصورة" خسرو وشيرين معا في السرير" من مخطوطة خمسة نظامي والمصورة بجنوب إيران في الفترة من ٨١٢ هـ/ ١٤١٠م إلـــى ٨١٣ هـ/ ١٤١١ م (شـــكل ٦٧) ويظهر بها باب مغلق ذو مصراعين تعلوه نافذة موجودة بداخل عقد نصـــف دائـــري تقريبا، وقد أضاف المصور المسلم أيضا نافذة في منتصف حائط المخدع، كما يظهـــر في الأرضية جزء من فسقية مياه مكونة من مجموعة من الفصـــوص ، ويلاحـــظ أن الستائر العلوية المدلاة هي من عناصر المكان الرئيسية التي لا يهملها المصور أبدا.



شكل (٦٨)

موت خسرو- خمسة نظامي- هراة (٨٨٥ – ٨٨٦ هـ/ ١٤٨١-١٤٨٢م)

في مصورة "موت خسرو" من مخطوط خمسة نظامي الذي يعود تاريخه إلى هراة في الفترة من عام ٨٨٥ هـ/ ١٤٨١ إلى ٨٨٦ هـ/ ١٤٨٢ م [١](شكل ٦٨) يكتفي المصور في تقديم تصورا مبسطا لحجرة النوم فنجده قد قسم المصـــورة طوليـــا إلـــى قسمين أحدهما خارجي ويتكون من حائط حجـــري يحتـــوي علـــى بـــاب مغلـــق ذو مصراعين يحيط به عقد مدبب ومساحة زرقاء اللون تتألف من زخارف بسيطة الشكل وشريط من الكتابات العربية ، والقسم الثاني يتألف من أرضية حجرية يظهـــر عليهـــا سرير"مخدع" النوم حيث يوجد خسرو وثلاثة من المنتحبات وفي الخلفية يظهر حـــائط أزرق اللون تعلوه مساحة بيضاء وتتوسطه شرفة مؤلفة من وحدات هندسية، وقد جاء التكوين المعماري متضمنا للشخوص ومعبرا عن مكان الحدث.

---

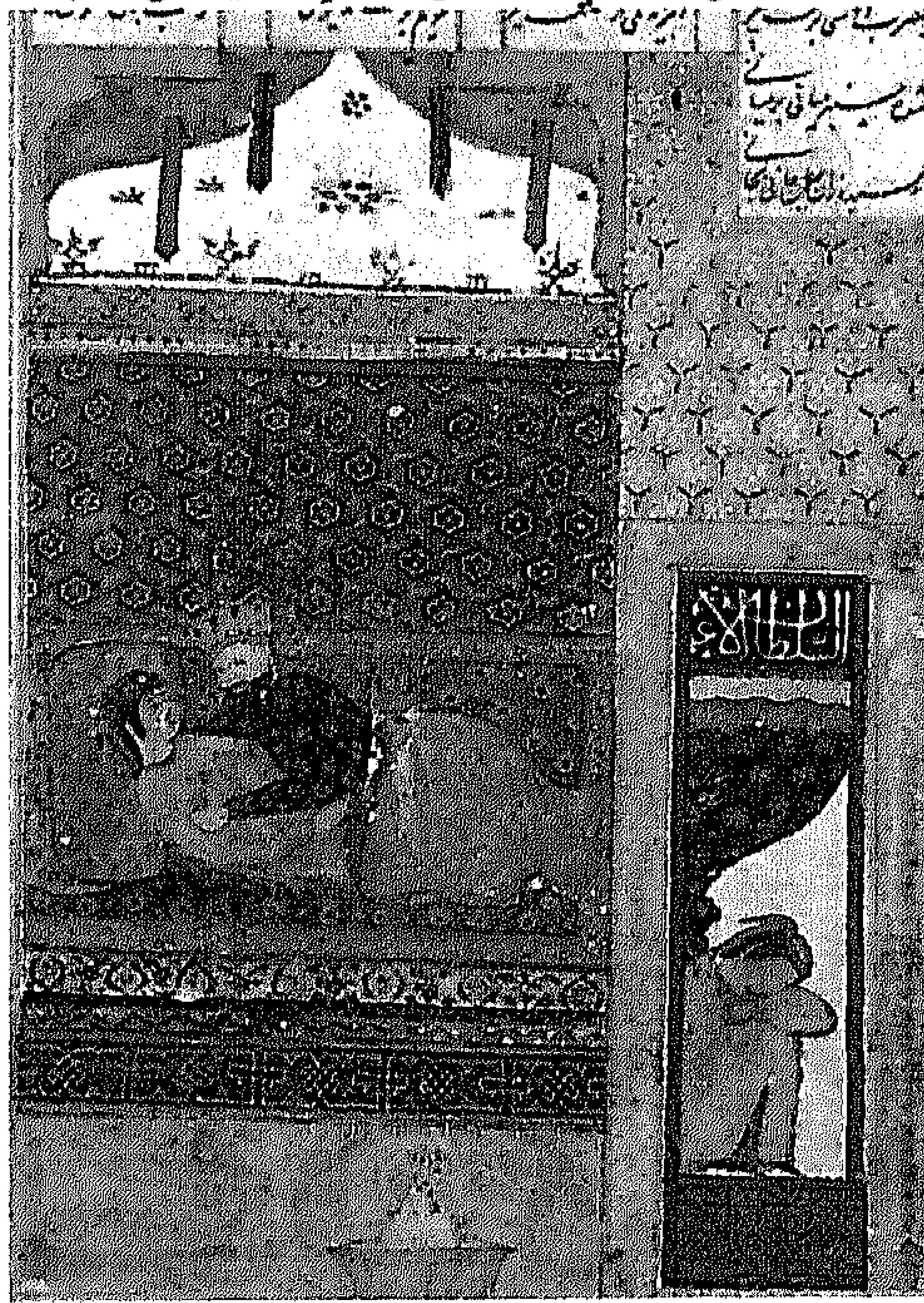
(١) - Nizami Ganjevi,op.cit,118



شكل (٦٩)

الاسكندر وروشاناك معا- خمسة نظامي- إيران ٨٩٥ هـ/ ١٤٩٠م

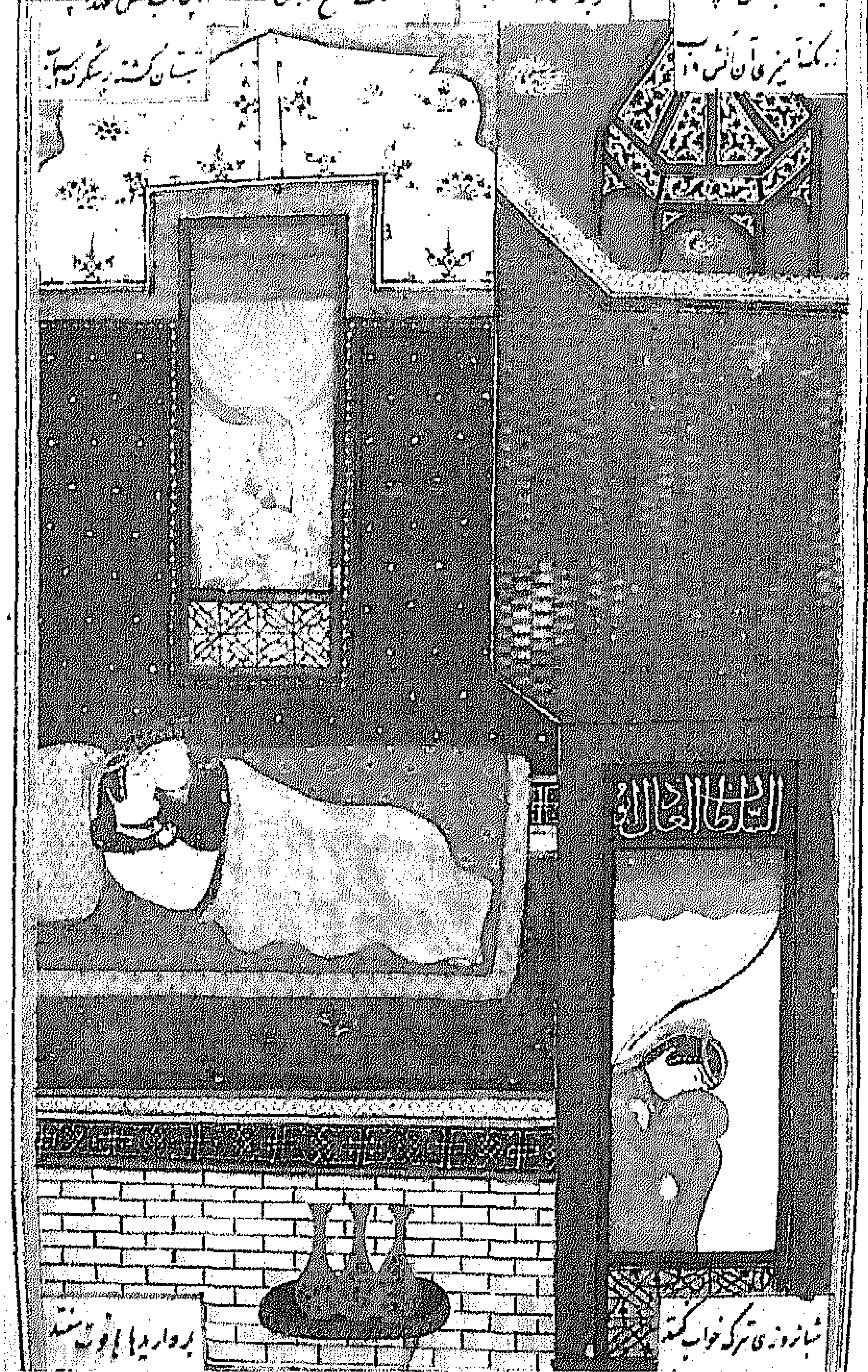
وهناك أيضا مصورة" الاسكندر وروشاناك معا" من مخطوطة خمسة نظامي المنفذة في إيران خلال عام ٨٩٥ هـ/ ١٤٩٠م (شكل ٦٩) وهي تأتي على نفس النسق الوارد في مصورة" خسرو وشيرين معا في السرير" مع إضافة ثلاثة ستائر إلى النافذتين العلويتين ومدخل الحجرة الذي تجلس به إحدى الوصيفات وقد غلبها النوم.



شكل (٧٠)

بهرام جور والأميرة روزيان - خمسة نظامي- إيران ٨٩٥ هـ/ ١٤٩٠م

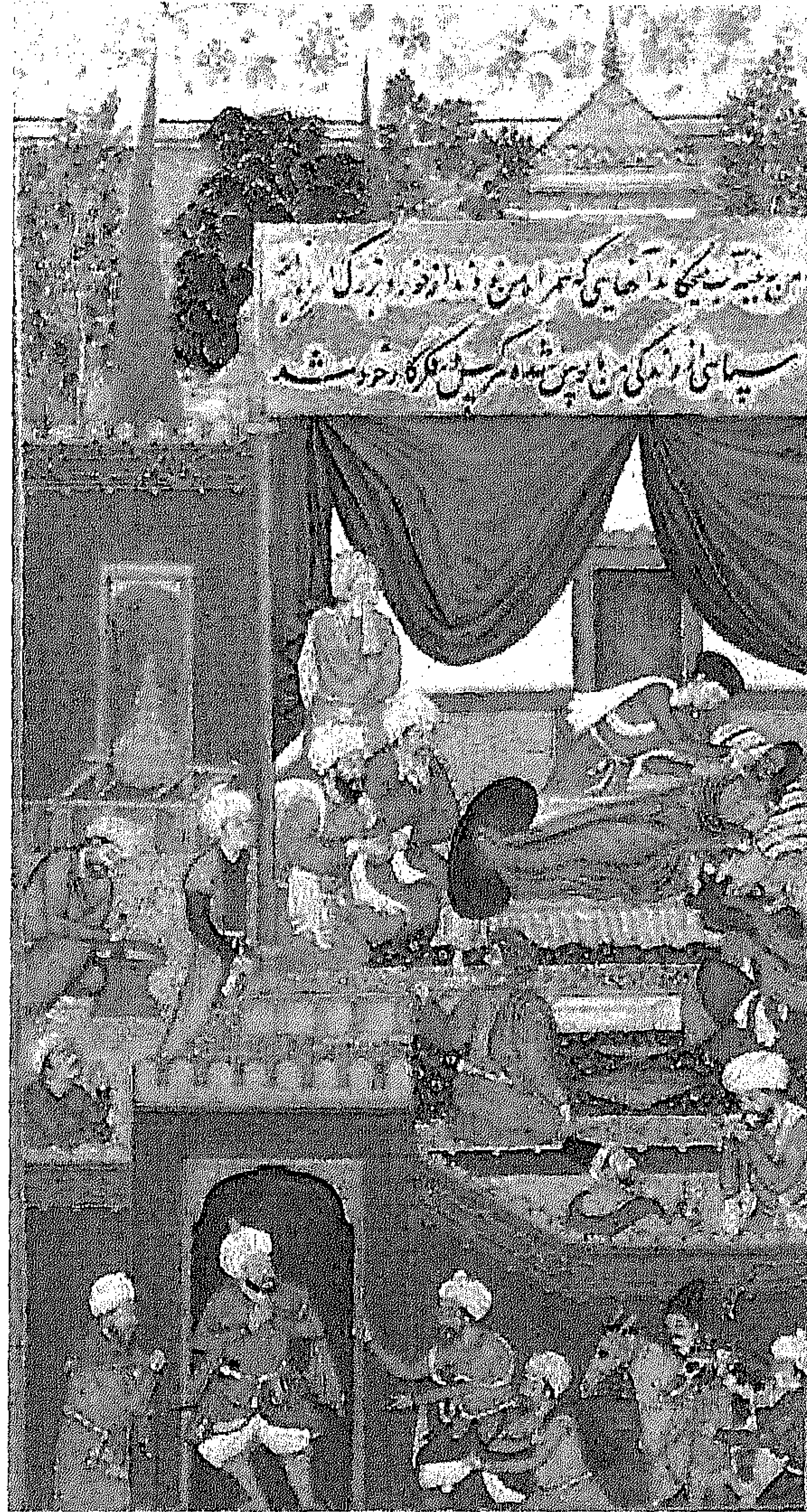
وأيضا من نفس المخطوط توجد مصورة" بهرام جور والأميرة روزيان" وهي تعطي نفس التصور عن حجرة النوم مع عدم لجوء الفنان لتصوير أية فتحات أو نوافذ إضافية، وقد حافظ على وجود ستارة معلقة في مدخل الحجرة حيث توجد الوصيفة في حالة ثبات تام.



شكل (٧١)
خسرو وشيرين في حجرة الزفاف- خمسة نظامي- شيراز ٨٩٦ هـ/ ١٤٩١م

ومن مخطوط خمسة نظامي المنفذ في شيراز في عام ٨٩٦ هـ/ ١٤٩١م هناك مصورة" خسرو وشيرين في حجرة الزفاف"(١) (شكل ٧١) وهي من حيث تكوينها تشبه تماما التكوين في مصورة" الاسكندر وروشاناك معا" إلا أن المصور أضاف هنا عنصرا معماريا خارجيا وهو الشخشيخة التي تعلو الغرفة والتي تستخدم عادة للتهوية.

Nizami Ganjevi,op.cit,116 - (١)



شكل (٧٢)
بابور مريضا وحوله الأطباء- ذكريات الإمبراطور بابور- الهند ٩٩٨ هـ/ ١٥٩٠م

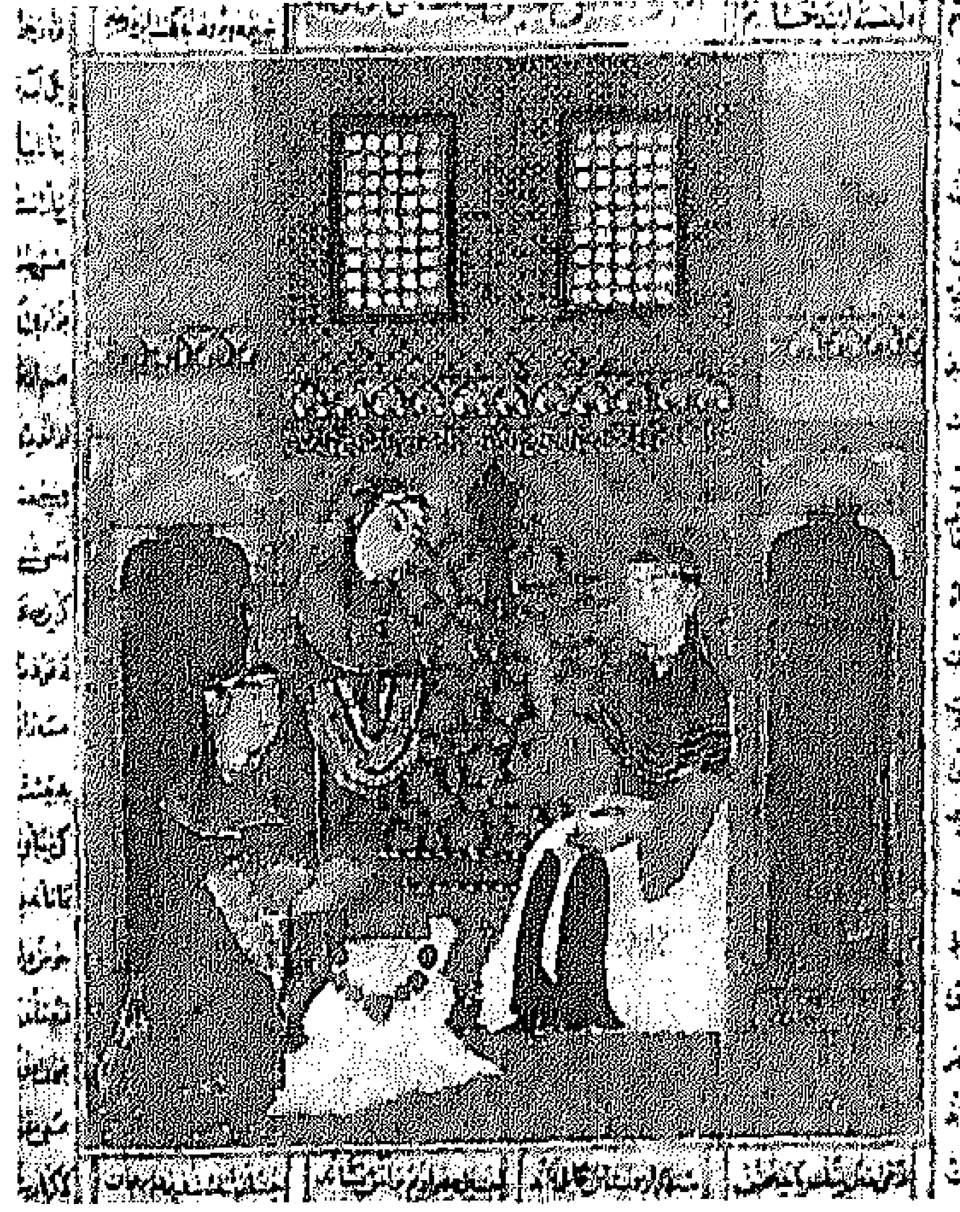
ويمزج المصور المغولي الهندي في مصورة(شكل ٧٢) بين مشهد حجرة النوم الداخلية ومشهد مركب من أماكن أخرى تقع خارج هذه الحجرة حتي تبدو بوابة القصر الخارجية وجزء من السور وفي أعلى المصورة تظهر قبة مدببة ، وقد جاءت حجرة النوم مؤلفة من حائط خلفي يتوسطه باب غالبا وأمامه يوجد سرير بابور الذي يرقد مريضا ،ومن أعلى تدلت ستارة حمراء كبيرة ذات ثنيات مميزة، ويلاحظ وجود صاري أو عمود رشيق دائري يمتد من ارضية الحجرة إلى أعلى حيث يحمل تاجا له شكل ناقوس مقلوب يظهر أحد نصفيه فقط فيما يختقي النصف الثاني وراء مساحة

مستطيلة مخصصة لكتابة جزء من المخطوط وإلى جانب هذا العمــود نشــاهد قاعــة خارجية يجلس بها أحد الأطباء لتجهيز نوع من الأدوية أو الخلطات العلاجيــة، وقــد جاءت العمارة في هذه المصورة في تكوين مركب يعطــي تصــورا عــن الأجــواء المصاحبة لمرض الحاكم.

ج- قاعات استقبال:

اهتم المصور المسلم برسم قاعات الاستقبال وقد رصد الباحث نمــاذج لهــذه الرسوم في كل من المدرسة المغولية، التيمورية، المغولية الهندية.

المدرسة المغولية:



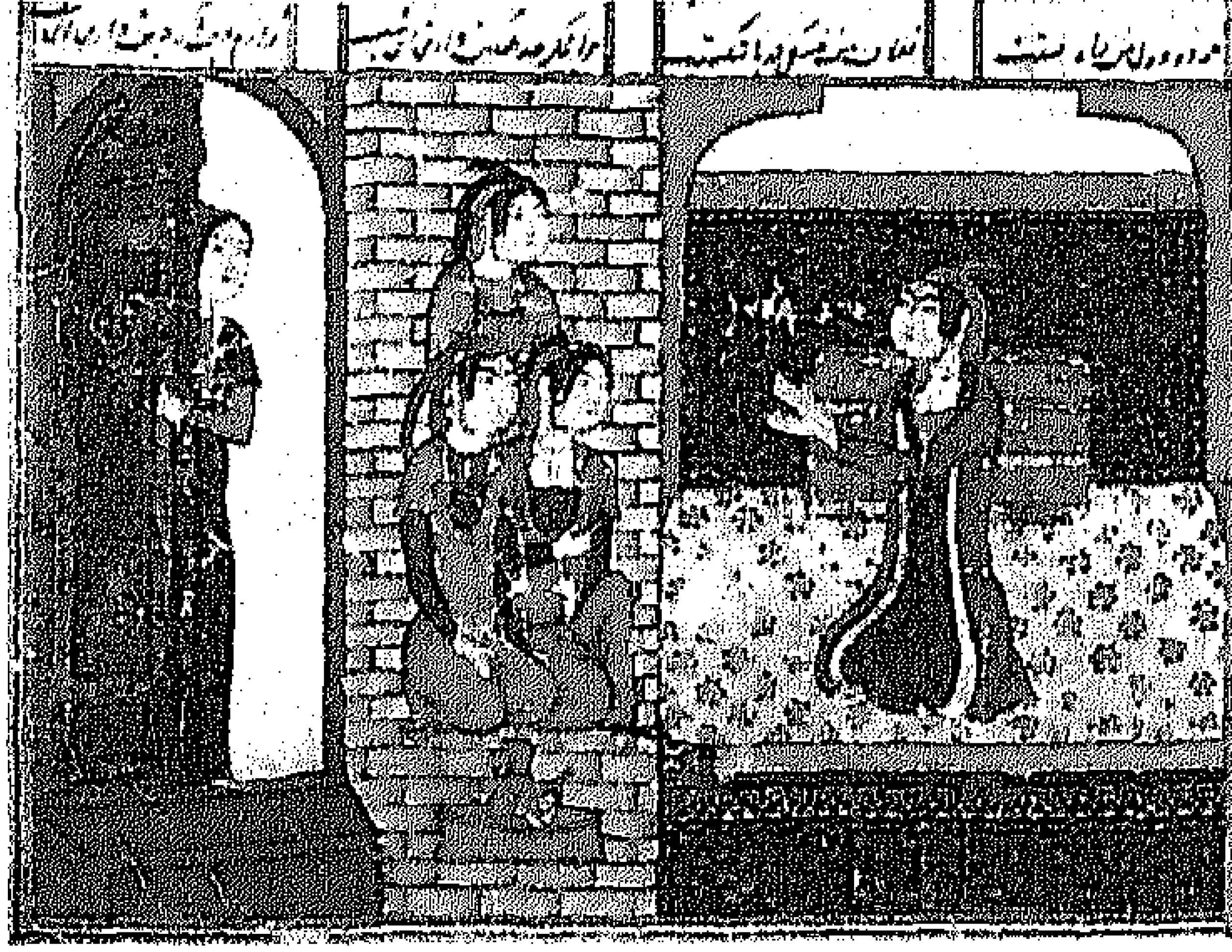
شكل (٧٣)

سين دخت و روذابه – الشاهنامة- تبريز(٧٣٠-٧٤٠ هـ/ ١٣٣٠-١٣٤٠م)

من نماذج قاعات أو حجرات الاستقبال التي عني المصور المســلم برســمها مصورة" سين دخت و ريدابا" من مخطوطة الشاهنامة المنسوخة في تبريز في حــدود الفترة الواقعة ما بين عامي ٧٣٠ هـ/ ١٣٣٠ و ٧٤٠ هـ/١٣٤٠ م [(١)](شكل ٧٣) حيث نجد تصورا تمت صياغته تشكيليا تبعا لتوجه التماثل المتوازن في رسم عمارة قاعة(أو حجرة) الاستقبال حيث يوجد مقعد عريض في المنتصف تعلوه ستارة يوجد أعلى منها شريطان متوازيان من الزخارف ثم نافذان تتوزعان في وضعيتين متماثلتين في مساحة علوية من جدار مصمت ومزين بنقوش دقيقة، وبالإضافة إلى ذلك نجد أيضــا بــابين نحيلين أحدهما إلى اليمين والثاني إلى اليسار، والتكوين المعماري يقف على أرضــية من القاشاني مربع الشكل تقريبا، وقد زينت المساحة الواقعة خلف الســتارة بزخــارف نجمية مميزة وموزعة بانتظام.

(١) - http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=22061

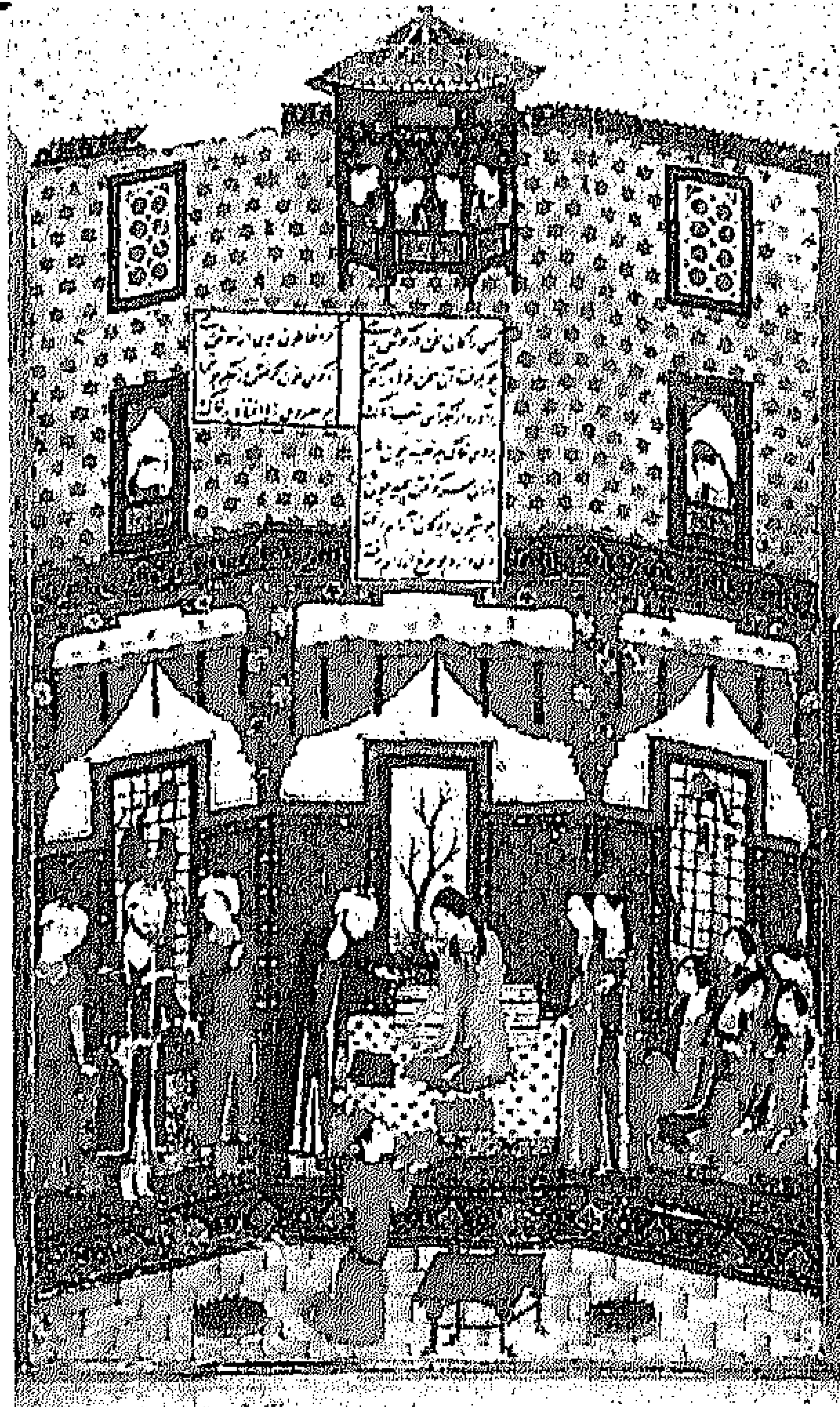
المدرسة التيمورية:



شكل (٧٤)

شيرين مع رفيقاتها- صورة من مخطوطة خمسة نظامي (المنظومات الخمسة) للمؤلف نظامي- بغداد ٧٨٧- ٧٨٩ هـ/ ١٣٨٦- ١٣٨٨ م

وهناك نموذج لمثل هذه القاعات في مصورة " شرين مع رفيقاتها" من مخطوطة خمسة نظامي من بغداد في الفترة من عام ٧٨٧هـ/ ١٣٨٦م إلى عام٧٨٩ هـ/ ١٣٨٨م(شكل ٧٤) ونجد فيها تصورا مبسطا لعمارة المكان حيث نجد حائطا مواجها من الحجر جاء المقعد الوثير بشكله العريض إلى يمينه فيما احتل الباب المفتوح ذو العقد المدبب الناحية اليسرى والذي عبر عنه الفنان بظهور إحدى مصراعيه فقط فيما اختفى المصراع الثاني، وقد جاء تناول العمارة بأسلوب مسطح كما هو متبع من قبل.

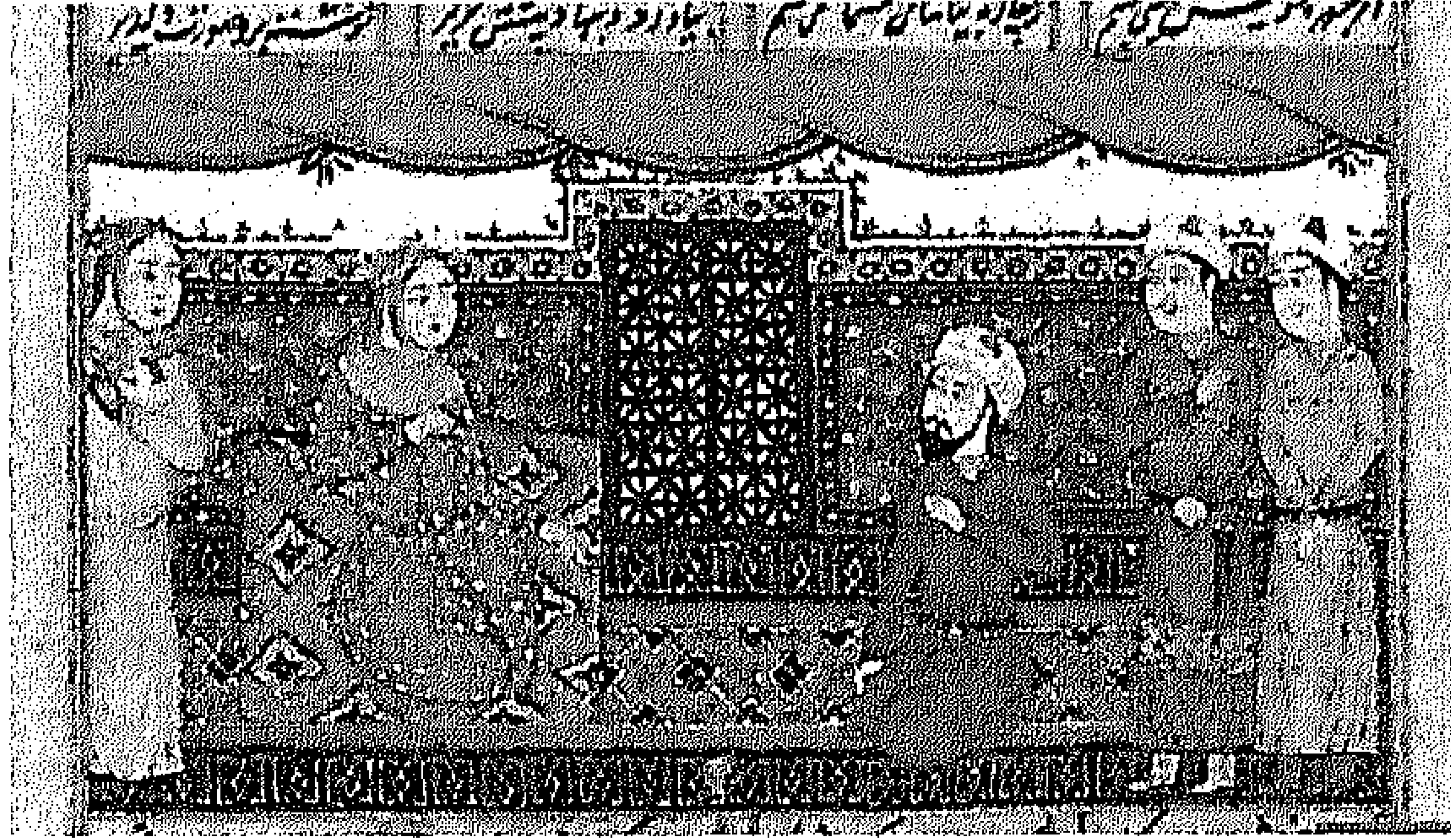


شكل (٧٥)

النحات فرهاد يمثل امام الاميره شيرين- خمسة نظامي- تبريز- حوالي القرن ٩هـ / ١٥م

وهناك أيضا مصورة" النحات فرهاد يمثل أمـــام الأميـــره شـــيرين" (١) مـــن مخطوط خمسة نظامي المنفذة في تبريز في حوالي القرن ٩هـ/ ١٥م(شكل ٧٥) ، و المصورة عبارة عن منظر داخلى في أحد القصور الملكية كسيت أرضيته بالبلاطـــات القاشاني الخزفية تليها السجاجيد التي يزين أطرها أشرطة من الكتابات الكوفية بـــاللون الأبيض على أرضية باللون البني، ثم نجد مساحة كبيرة من الجدران كسيت ببلاطـــات القاشاني الزرقاء اللون تشكل وحدات هندسية منتظمة، وقد فتحت في هذا المستوى من الجدران ثلاث نوافذ مستطيلة الشكل أوسطها يفتح على حديقة بينمـــا فـــي النافـــذتين الجانبيتين وقفت فتاتان تتطلعان إلى داخل القاعة التي يعلوها رسوم لستائر يوجد فوقفها افريز زخرفي أعلاه نافذتان صغيرتان تطل منهما فتاتان وتتـــوازي معهمـــا نافـــذتان أخريان علويتان ولكنهما مغلقتان ويوجد بينهما شرفة(منظرة) تغطيهـــا قبـــة خشـــبية مضلعة ويطل من هذه الشرفة أربع نسوة يرقبن ما يجرى داخل القاعة الفسيحة التـــي ترتفع جدرانها بارتفاع طوابق القصر.) (٢)

المدرسة المغولية الهندية:



شكل (٧٦)

تعرف نشابة علي الاسكندر المتنكر في زي تاجر- الشاهنامة- الهند٨٤٠ هـ/ ١٤٣٧م



شكل (٧٧)

سوذابه تغري سياوش- الشاهنامة- الهند ٨٤٠ هـ/ ١٤٣٧م

(١) - http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=9979

(٢) - أبو الحمد محمود فرغلي: المرجع السابق ،ص ٢٣٤.

ومن بين النماذج المتكررة لقاعات جاءت على نمط الاتـزان المتماثـل فـي التكوين وأيضا ذات مظهر بسيط قوامه حائط مواجه يحتل خلفيـة المشـهد ومرسـوم بأسلوب مسطح وتتوسطه نافذة يعلوها شريط مـن الزخـارف (أو المسـاحة اللونيـة المصمتة) تعلوه ستارة تزينية عريضة وذات ثنيات منتظمـة إضـافة إلـى بلاطـات القاشاني ذات الألوان الزرقاء الزاهية ومساحات أخرى من القاشاني الهندسـي الـذي تتداخل فيه الخطوط البيضاء مع المساحات الحمراء المتوهجة وكذلك بعض الوحـدات الزرقاء الدقيقة نجد مصورتين من نسخة الشاهنامة المرسومة بالهند في عـام٨٤٠ ه/ ١٤٣٧م ، وموضوعهما هما" تعرف نشابة على الاسكندر المتنكر في زي تاجر"(شكل ٧٦)، و" سوذابه تغري سياوش"(شكل ٧٧)

٣- العمائر الداخلية والخارجية

أ- مجالس حكم مع عناصر وعمائر خارجية:

المدرسة العربية

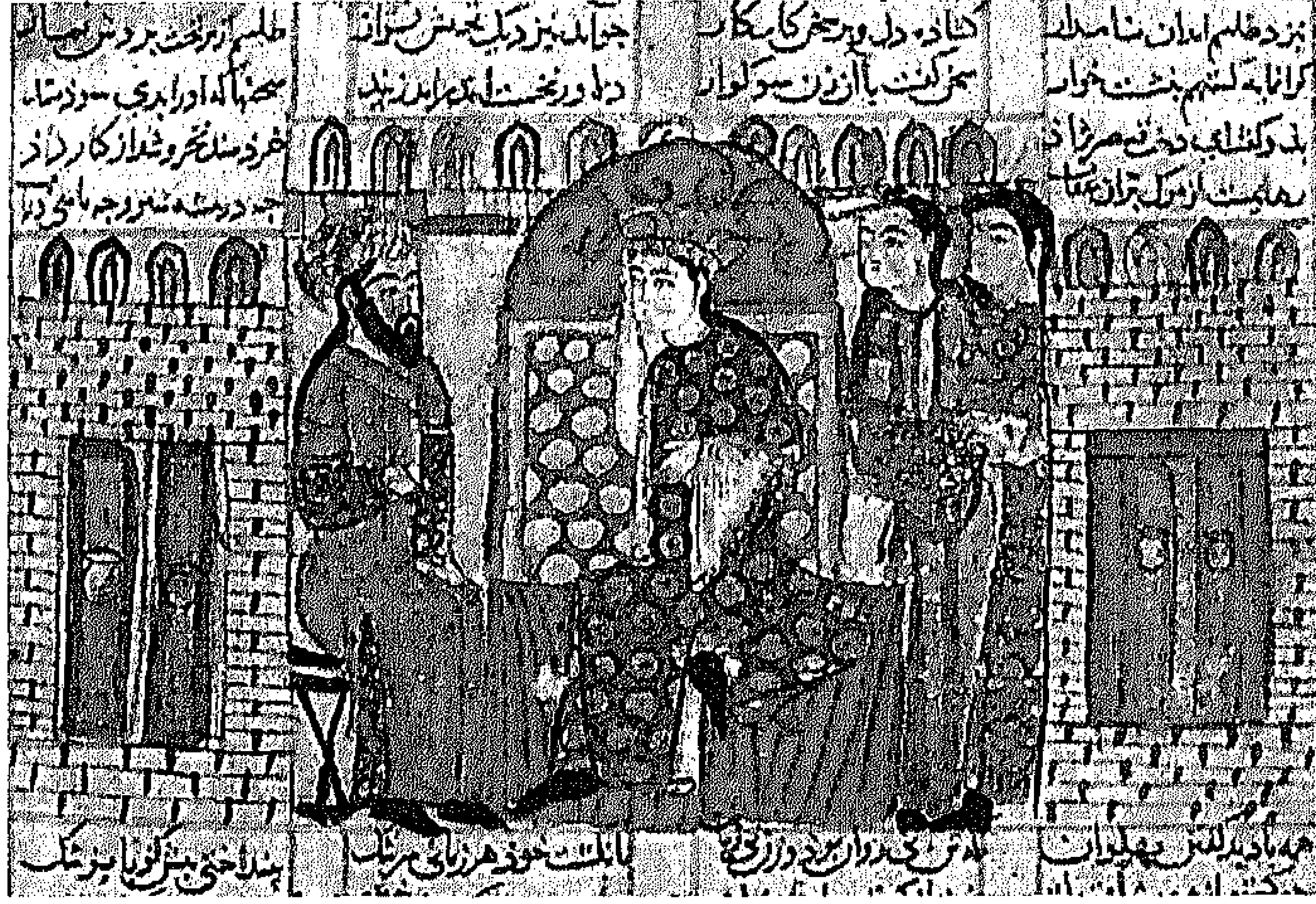
في مصورة" الطبيب المزيف وابنة الملك"من مخطوط كليلة ودمنة- حـوالي ٦٢٢ هـ/١٢٢٥م (شكل ٤٣) والتي سبق التعرض لها من قبل نشـاهد فـي رسـم مجلس الحكم مزجا واضحا بين عنصر معماري خارجي وهو القبة الصغيرة وعناصر معمارية داخلية متمثلة في العقدين المسطح والقوسي

وقد جاءت العمارة في نطاق اصطلاحي استطاع المصور أن يوظفهـا فـي توزيع الشخوص بحسب مقتضيات الحدث موضوع المصورة.

وكذلك الحال في مصورة من مخطوط مقامات الحريري موضوعها" أبو زيد أمام حاكم مرو الذي يسـألـه عن حسـبه ونسبه"(شكل رقم ٤٤) والتي تعرضـنا لها أيضا آنفا ، وهي تمثل - كما سبق وأن ذكرنا- قاعة تتـألف مـن ثلاثـة عقـود مسطحة نصف دائرية ،العقد الأوسط منها يبدو كبيرا بالقياس إلى العقـدين الآخـرين الصغيرين الموزعين علي كل من الجانبين حيث يعلو كل منهما قبة صغيرة، ويلاحـظ أن العقد الأوسط يتكون من مجموعة من الفصوص التي تعلوها في منطقة الكوشـات زخارف التوريق كما يلاحظ وجود الشرافات أعلى العقد الأوسـط ، وتعتبـر القبـاب والشرافات من العناصر المعمارية الخارجية التي تظهر في ذات السياق مـع العقـود التي توحي بتفاصيل متخيرة من العمارة الداخلية لهذه القاعة(أو مجلس الحكم).

المدرسة المغولية

يعني المصور في مصورة موضوعها"في مجلس الحكم" من مخطوطة الشاهنامة التي تعود إلى شيراز في القرن ١٤م [١] (شكل رقم ٧٨) بتحقيق فكرة الإدراك الكلي حيث تظهر عناصر معمارية داخلية قوامها الحائط الخلفي بلونه الأصفر الخالي من أية رسوم أو زخارف وعمارة خارجية قوامها الحائطين الجانبيين المزودين ببابين بسيطين يتكون كل منهما من مصراعين خشبيين مغلقين وأيضا من عناصر العمارة الخارجية نجد الشرافات الملونة التي تعلو الحوائط، وهنا نجد العمارة تحتل معظم مساحة المصورة وقد توزعت مابين الخلفية والجانبين الأيمن والأيسر لتحصر الشخوص في الوسط حيث مجلس الحكم.



شكل (٧٨)

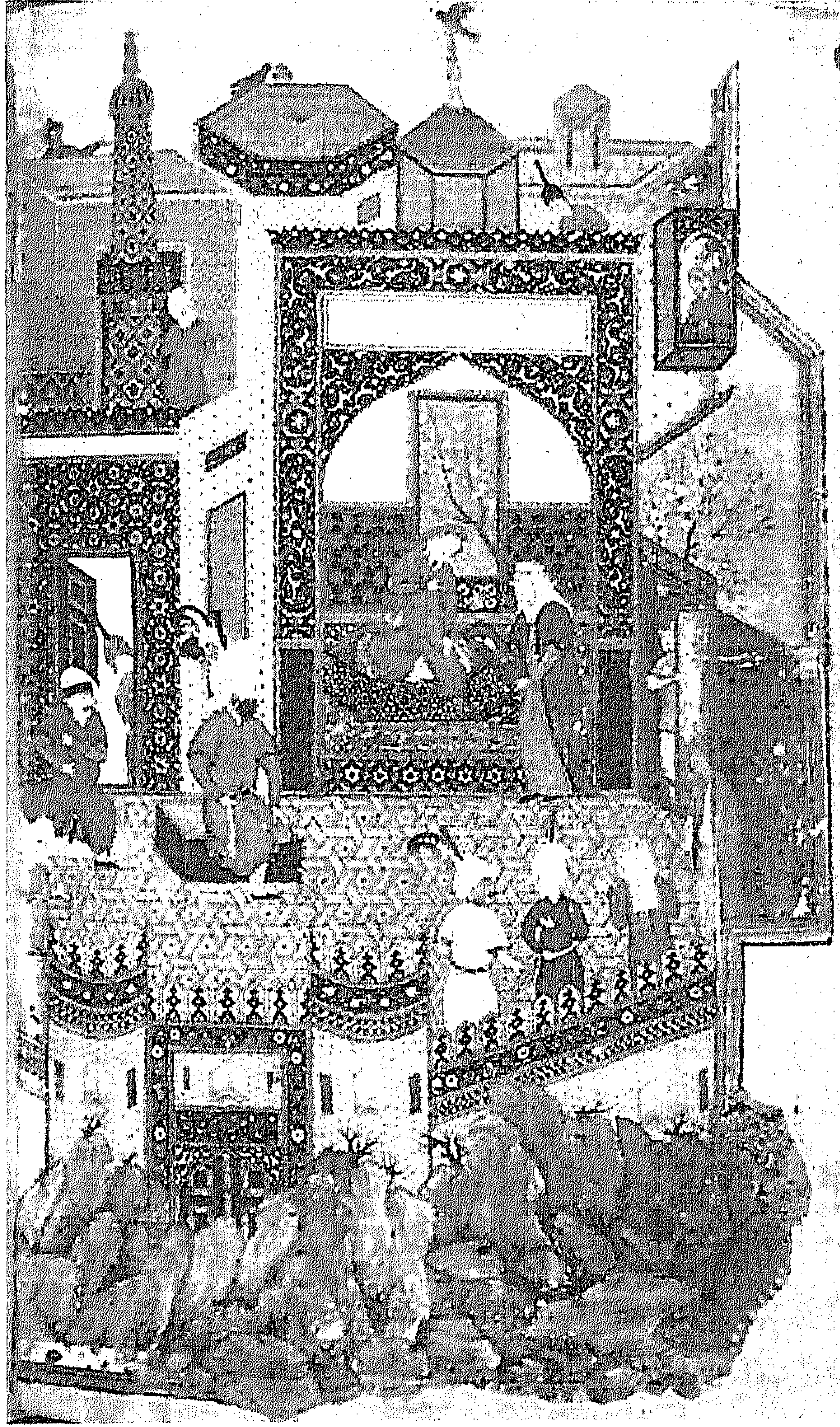
في مجلس الحكم- الشاهنامة- شيراز القرن ٨ هـ / ١٤م

المدرسة التيمورية

تميزت المصورات الإسلامية في تناول العمائر الداخلية ممتزجة بعناصر (وأحيانا بناءات مكتملة) من العمائر الخارجية في تصور متخيل وغير منطقي استطاع المصور المسلم أن ينفرد به في عمله ذاك، ومن بين المصورات التي نجد فيها تحقق هذا الأسلوب التصويري المتفرد مصورات عدة من بينها مصورة" نشابة يتعرف إلى صورة الإسكندر" (شكل ٧٩) وفيها يبرع المصور في الانتقال من مشهد دائر في مجلس داخلي تحت عقد مدبب كبير إلى فناء مفتوح على جزء من واجهة القصر ويحاط الفناء من الخارج بسور مرتفع يوجد في مقدمته مدخل محاط ببرجين دائريين تقريبا فيما تزين العرائس(الشرافات) أعلى السور والبرجين وأعلى بلاطة عقد المدخل

(١) - http://www.sfusd.k12.ca.us/schwww/sch618/Art/Art4.html

كما يلاحظ وجود مئذنة وجزء من قبة وأجزاء من عمائر وأبراج مرتفعة في أعلى مؤخرة المصورة بالإضافة إلى وجود مشربية بارزة من أحد الحوائط الجانبية ويلاحظ أيضا وجود شباك مستطيل يتوسط الحائط الخلفي للمنظر الداخلي تحت العقد المدبب ،وهناك أيضا سور من عوارض وأعمدة نحيلة به باب يتخذ مسارا منكسرا وإحدى مصرعيه مفتوح على حديقة صغيرة ملحقة بمبني القصر وقد استعان المصور ببعض العناصر الطبيعية كالصخور والشجيرات.

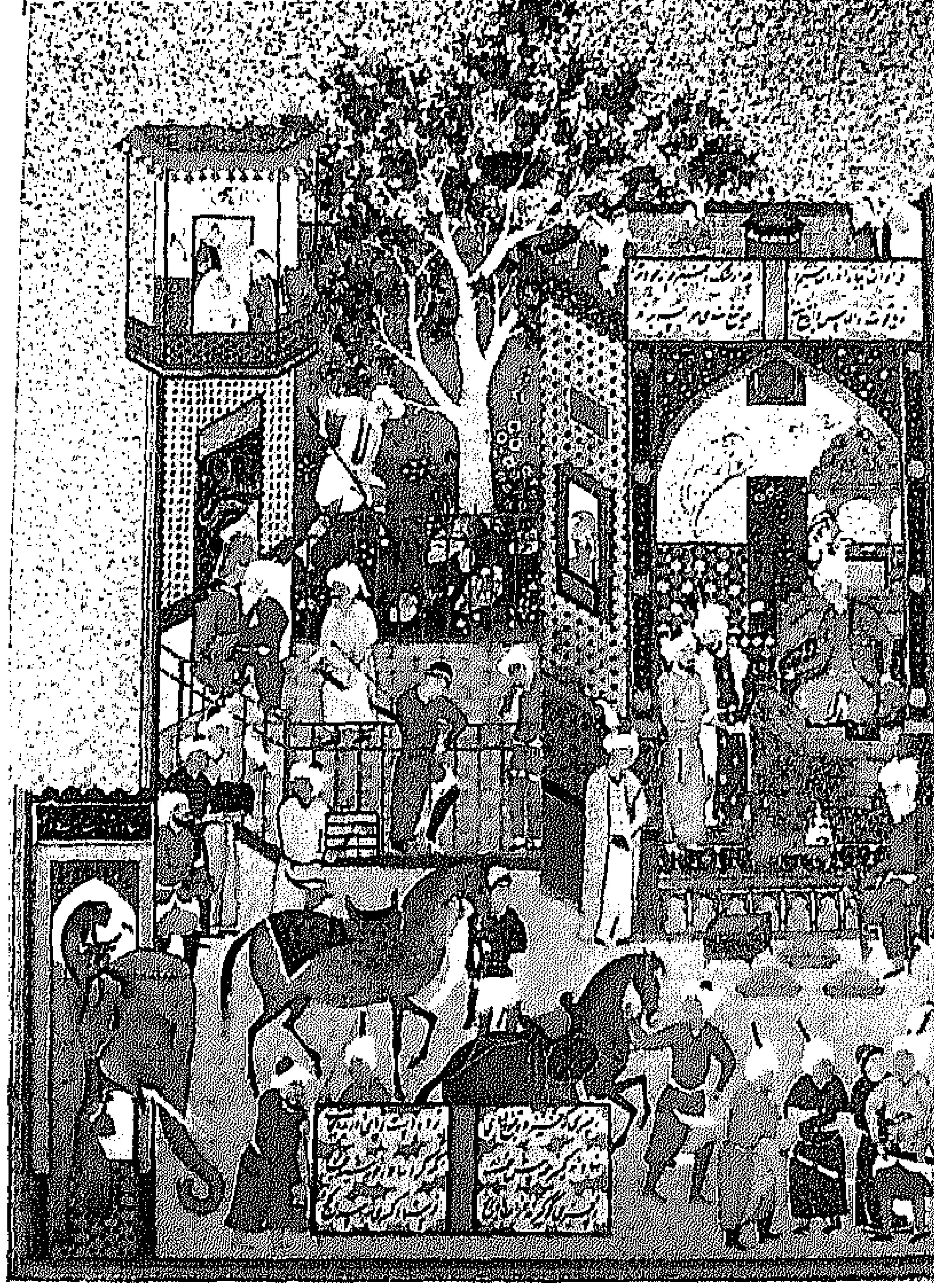


شكل (٧٩)

نشابة يتعرف إلى صورة الإسكندر-المنظومات الخمسة"النظامي- هراة ٨٤٥ هـ/ ١٤٤٢م

(محفوظة في المكتبة البريطانية).

المدرسة الصفوية



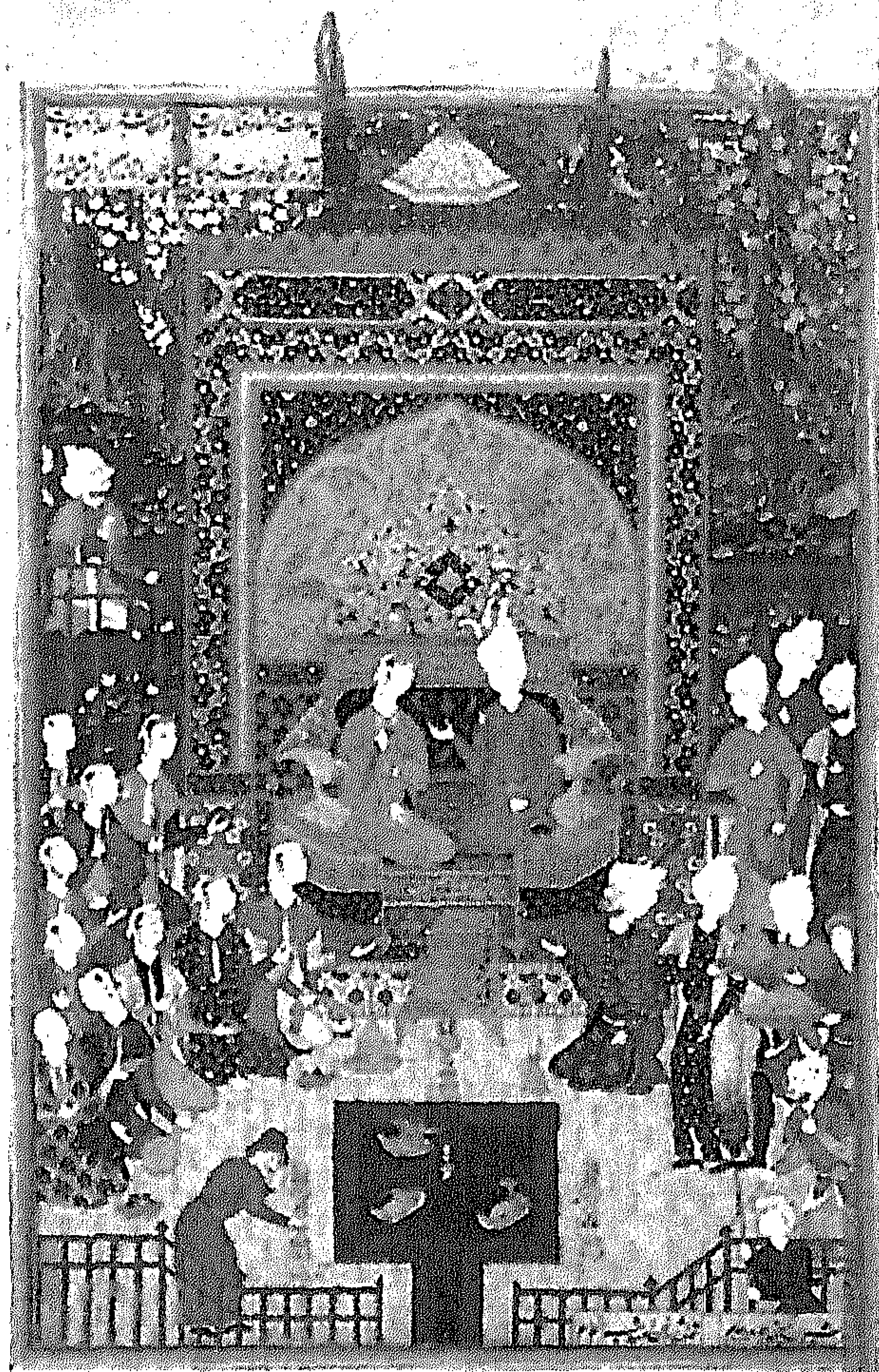
شكل (٨٠)

أنو شروان يستقبل بعثة الهند- شاهنامة طهماسب- أصفهان ٩٢٨-٩٣٤هـ/ ١٥٢٢- ١٥٢٨م
متحف المتروبوليتان- نيويورك

تمزج مصورة" أنو شروان يستقبل بعثة الهند" من شاهنامة طهماسب التي يعود تاريخ إنتاجها إلى أصفهان في الفترة من عام ٩٢٨ هـ / ١٥٢٢ إلى عام ٩٣٤ هـ / ١٥٢٨ م (شكل ٨٠) بين مجلس داخلي وفناء مفتوح محاط بسور مؤلف من قوائم وعوارض نحيلة مع ظهور لواجهة وسقف القصر وأحد الواجهات الأخرى الموجودة في الناحية المقابلة لمبنى هذا القصر وهي واجهة لمبني مؤلف من دورين الطابق العلوي يحتوى على شرفة مغطاة بسقف خشبي طائر(بارز عن جسم المبني) ومحمول على أربعة قوائم خشبية مسلوبة ونحيلة بينما يوجد باب منفرد يدخل منه فيل هندي ضخم، ويظهر أعلى سقف القصر مئذنة صغيرة، ويلاحظ أيضا اعتناء المصور برسم النباتات والأشجار في مؤخرة المصورة.

أما مصورة "خسرو وشرين ينصتان لقصص العذارى" من مخطوطة خمسة نظامي المرسومة في تبريز خلال الفترة من عام٩٤٥ هـ/ ١٥٣٩ م إلى عام ٩٤٩ هـ/ ١٥٤٣م (شكل٨١) فنشاهد فيها تكوينا معماريا جاء على نمط التماثل المتوازن لمجلس يتوسط عقد كبير محدب مزين بالزخارف والنقوش والكتابات البديعة فيما

تتوسطه قبة ذهبية مزخرفة بزخارف التوريق ويعلو بلاطة العقد صف من الشرافات، وفي القمة نشاهد شخشيخة مضلعة بينما يمتد إلي يمين ويسار دعامات المجلس الرأسية جزءين متماثلين من سور نحيل نجد مثلهما في مقدمة المشهد مع تحوير في الشكل كما نجد في منتصف بلاط الأرضية فسقية مستطيلة الشكل، مع وجود عناصر نباتية وزهور وأشجار في الخلفية.

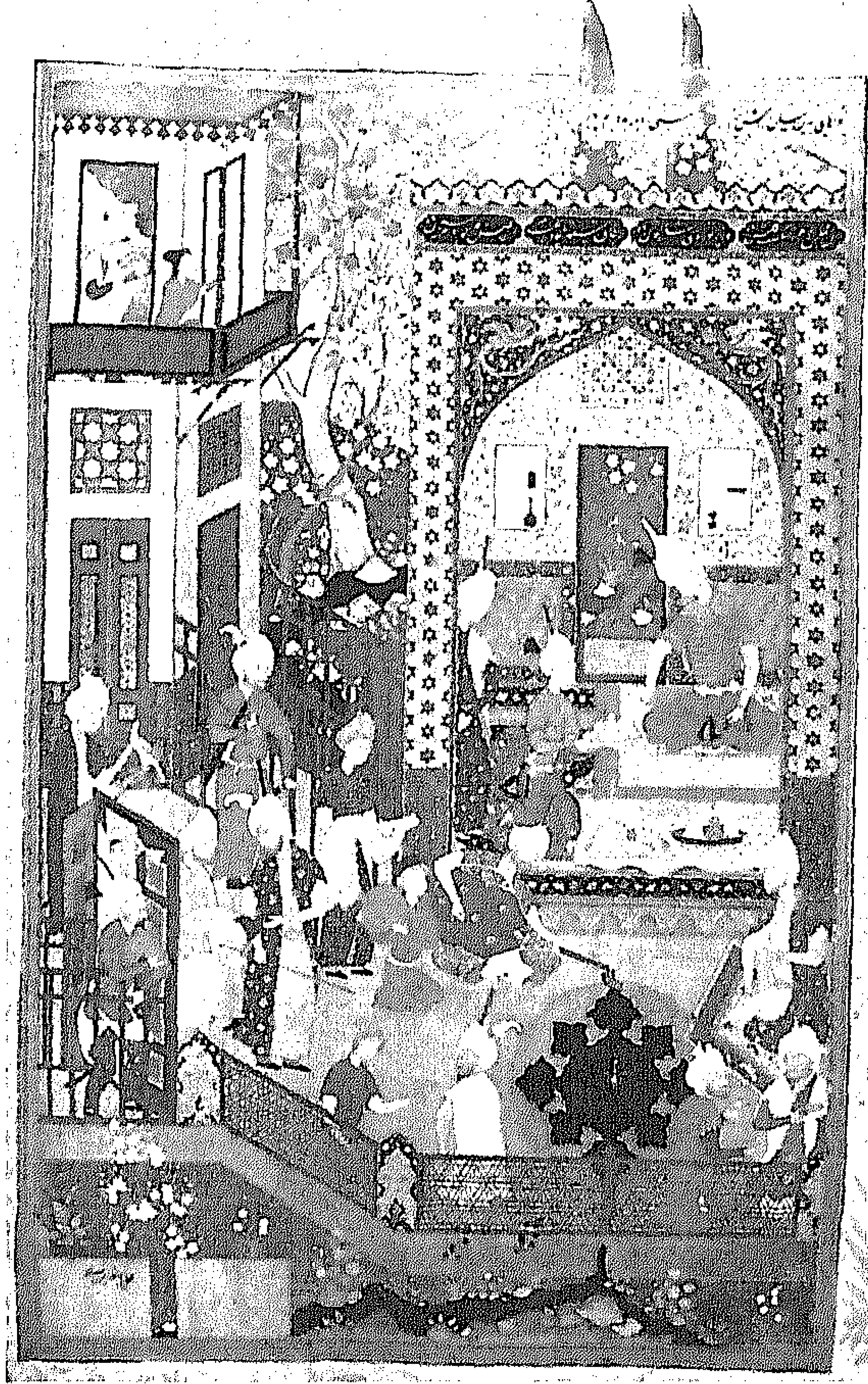


شكل (٨١)
خسرو وشيرين ينصتان لقصص العذارى – خمسة نظامي– تبريز (٩٤٥: ٩٤٩ هـ/ ١٥٣٩ :١٥٤٣م)

وتشبه مصورة " خسرو يستمع للموسيقى" من مخطوطة خمسة نظامي المرسومة في تبريز في الفترة من عام٩٤٥ هـ/ ١٥٣٩ إلى عام٩٤٩ هـ/ ١٥٤٣م [١]– شكل ٨٢– في تكوينها تكوين مصورة" أنو شروان يستقبل بعثة الهند" مع اختلافات

Nizami Ganjevi,op.cit,78 - (١)

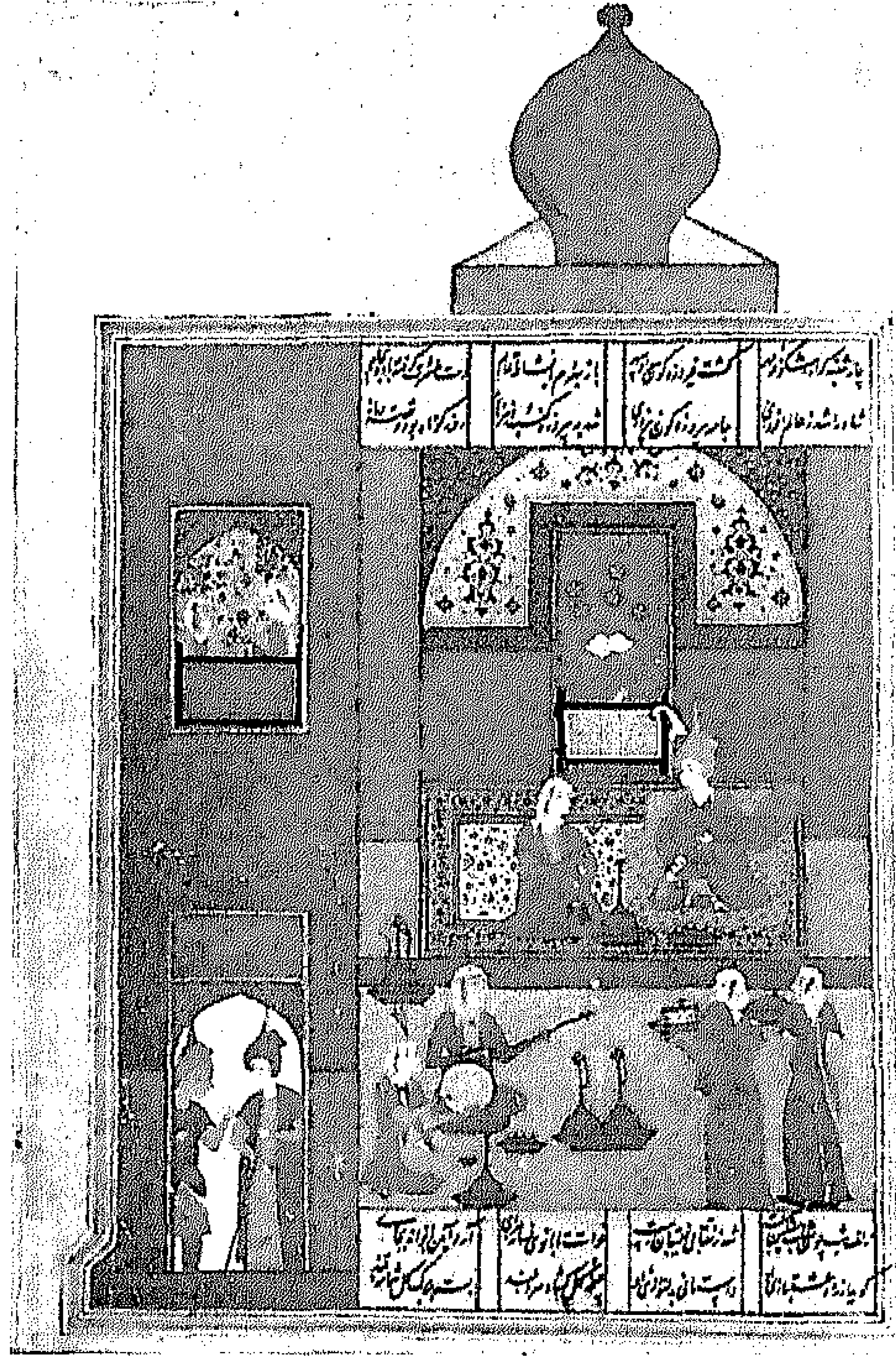
بسيطة في شكل السور الخارجي وأيضا شكل الباب، وكذلك واجهة المبني الموجــود في الناحية اليسرى والتي غلب عليها بعض التحوير الملحوظ فقد أضيف إليها حــائط ثان كما أن الشرفة العلوية جاءت في تصميم مربع يختلف عن تصــميم الشــرفة فــي المصورة الأخرى إضافة إلى وجود فسقية مياه في الأرضية ذات تصميم مبتكر.



شكل (٨٢)

خسرو يستمع للموسيقى- خمسة نظامي- تبريز (٩٤٥: ٩٤٩ هـ/ ١٥٣٩ :١٥٤٣م) المتحف البريطاني- لندن

وأيضا نجد في مصورة"بهرام جور في مجلــس موســيقي" مــن مخطــوط المنظومات الخمس لنظامي والذي يعود إلى شيراز في عام ٩٥٤ هـ/ ١٥٤٨م – شكل ٨٣- واحدة من القاعات الاحتفالية التي تتألف من عقد نصف دائري تتوســطه نافــذة مستطيلة بها شرفة تطل على حديقة خارجية ويعلو سقف هذه القاعة قبة بصلية الشكل وإلى اليسار نجد مدخلا صغيرا ذا عقد مدبب أعلى منه نجد نافــذة صــغيرة مــزودة بشرفة بها امرأتان تتابعان ما يجري، وفي هذه المصورة تتحقق نظرية الإدراك الكلي حيث تمتزج عناصر ومكونات خارجية مع أخرى داخلية.



شكل (٨٣)
بهرام جور في مجلس موسيقي- خمسة نظامي- شيراز ٩٥٤ هـ/ ١٥٤٨م

أما مصورة" خسرو وشيرين يستمعان لأساطير العذارى" من مخطوطة خمسة نظامي التي تعود إلى بخارى في عام ١٠٥٧ هـ/ ١٦٤٨م[١] - شكل ٨٤- فإنها تتألف من تكوين متماثل إلى حد ما مع وجود تحويرات في كل من الجانبين الأيمن والأيسر ربما للتحرر من فكرة التماثل (أو التطابق) الكامل وقد خصص المصور مساحة كبيرة من مقدمة المصورة للأرضية حيث مكان جلوس العذارى ثم يظهر جوسق خسرو وشيرين بعقده الكبير المميز الذي يتوسط المصورة فيما يوجد إلى جانبيه من أسفل جزءان من سور خشبي نحيل يعلوهما في الناحية اليمنى مقصورة مفتوحة محمولة على أعمدة ممتدة من الأرضية إلى أعلى كما يوجد فوقها مظلة خشبية محمولة على عمودين أيضا بينما في الناحية اليسرى يوجد شرفة لإحدى غرف الطابق الثاني، وفي قمة التكوين المعماري توجد ثلاثة قباب القبة الوسطى منها كبيرة الحجم بينما القبتين الأخريين صغيرتين ومتماثلتين في الحجم واللون تقريبا، ويلاحظ اهتمام المصور بزخرفة المساحات بالزخارف الهندسية وكذلك الرسوم الطبيعية التي تزين الجدار الأبيض خلف خسرو وشيرين حيث تشغل المساحة المحيطة بالباب والنافذة.

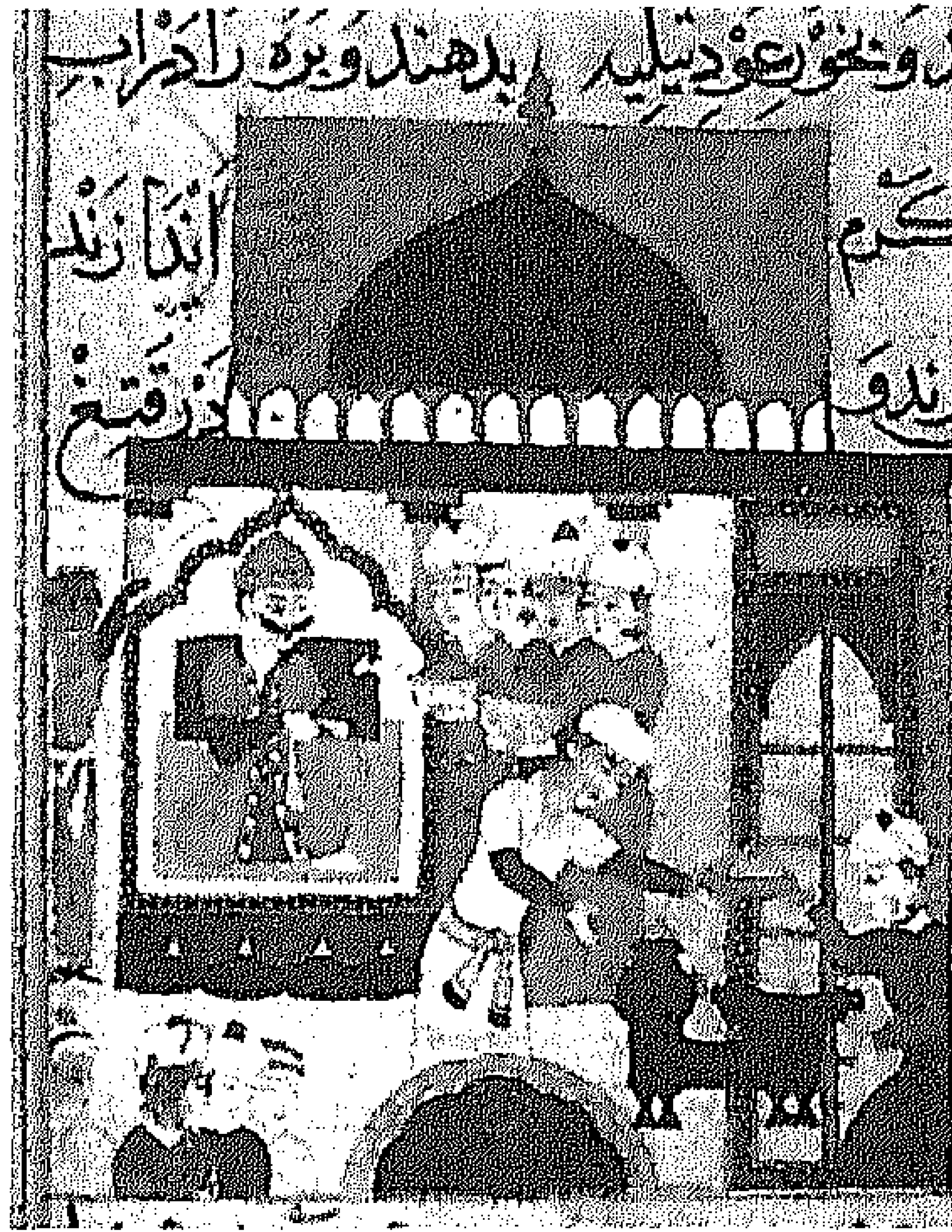
(١)- Nizami Ganjevi,op.cit, 88



شكل (٨٤)

خسرو وشيرين يستمعان لأساطير العذارى- خمسة نظامي- بخارى١٠٥٧هـ / ١٦٤٨م

المدرسة المغولية الهندية



شكل (٨٥)

السلطان يتأهب لتناول الطعام- نيماتنامة- الهند (٩٠٠: ٩١٠ هـ/ ١٤٩٥: ١٥٠٥م)

وتعطي مصورة" السلطان يتأهب لتناول الطعـام" مـن مخطـوط نيماتنامـة المنسوخ في الهند خلال الفترة من عام ٩٠٠هـ / ١٤٩٥م إلى عام ٩١٠هـ/ ١٥٠٥م[١]

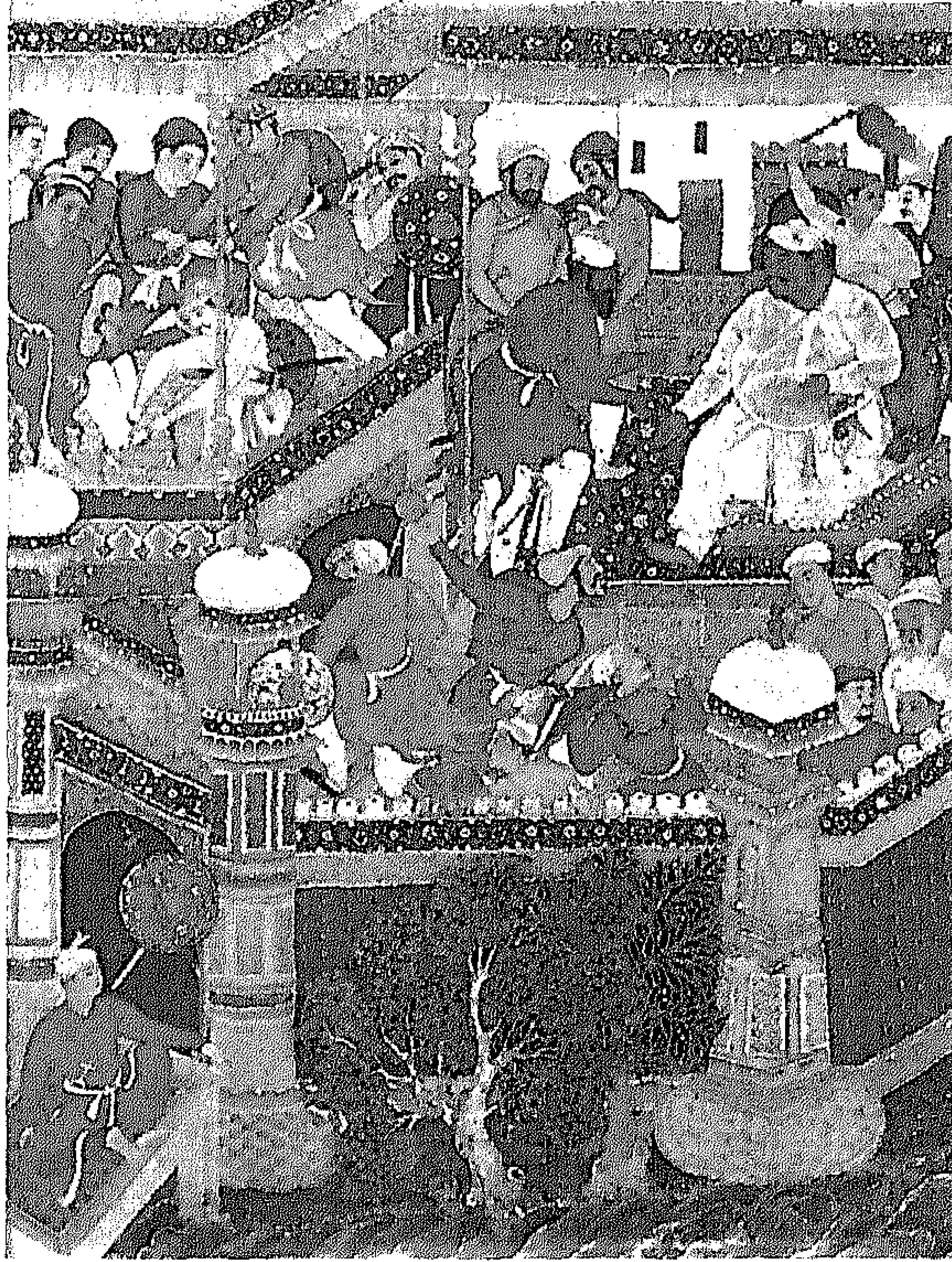
---

(١)- http://marcus.whitman.edu/~hammerrl/south%20southeast%20asia%20art/ssea%20galllery%20iii%20rev.htm

مثالا عن مجلس داخلي للحكم تعلوه عناصر معمارية خارجية متمثلة في الشرافات والقبة بصلية الشكل، وهذا المجلس يتكون من بائكة من العقود يظهر منها فقط ثلاثة تيجان بسيطة الشكل وأجزاء من بدن الأعمدة فيما تختفي بقية أجزاء الأبدان والقواعد خلف كرسي الحاكم وأيضا خلف مجموعة الخدم الذين يقفون إلى جانب السلطان وهم يحملون الأطعمة، كما يوجد باب مقسم إلى وحدات مستطيلة تنتهي من أعلى بعقد مدبب، ويحيط به شريط زخرفي مكون من وحدات هندسية بسيطة ومتماثلة .

كما يظهر في الأرضية فسقية مياه دائرية الشكل ومؤلفة من مجموعة من الفصوص المتتابعة.

وهذه العمارة في مفرداتها القليلة والموجزة تعطي إيحاء سريع بطبيعة هذه القاعة التي يتصدرها كرسي الحاكم بتصميمه ذي الحجم الكبير.



شكل (٨٦)

زاردانك خاتني وحارس السجن- حمزه نامة- الهند ٩٧٧ هـ/١٥٧٠م

وتظهر مصورة " زاردانك خاتني وحارس السجن" من مخطوط حمزة نامة المنسوخ بالهند في عام٩٧٧ هـ/ ١٥٧٠م (شكل ٨٦) جانبا من سور القصر الخارجي بأبراجه المميزة التي تعلوها القباب هندية الطراز إضافة إلى مجلس الحكم وقاعة

مقابلة وفناء يقع خلف السور، وفي الخلفية تظهر بعض المباني بيضاء اللون، كما استعان الفنان بعناصر نباتية وضعها في مقدمة المصورة.



شكل (٨٧)

الأميرة تتأمل صورتها الشخصية- خمسة نظامي- الهند ١٠٠٣ هـ/ ١٥٩٥ م

وتضم مصورة " الأميرة تتأمل صورتها الشخصية" من مخطوط خمسة نظامي الذي يرجع إلى الهند في عام ١٠٠٣ هـ/ ١٥٩٥ م (شكل ٨٧)، سورا مرتفعا يوجد به عدد من الأبراج المضلعة ومدخل كبير يظهر جزء منه في مقدمة المصورة في الناحية اليمني ويوجد فناء داخلي يحده سور داخلي قصير به باب يؤدي إلى فناء آخر يوجد به جوسق مفتوح ويطل من الخلف على حديقة مفصولة بسور نحيل بينما تظهر في الناحيتين اليمنى واليسرى مجموعة من الكتل المعمارية المتنوعة الأشكال والأحجام.

والتكوين المعماري في سياقه هذا يلتف حول مركز الحدث الرئيسي دون أن يغفل الأحداث الجانبية المكملة والتي يتيح لها فرصة الظهور بالتتابع من الداخل إلى الخارج بحسب المساحات المتاحة خلال أجزاء هذا المكون المعماري.

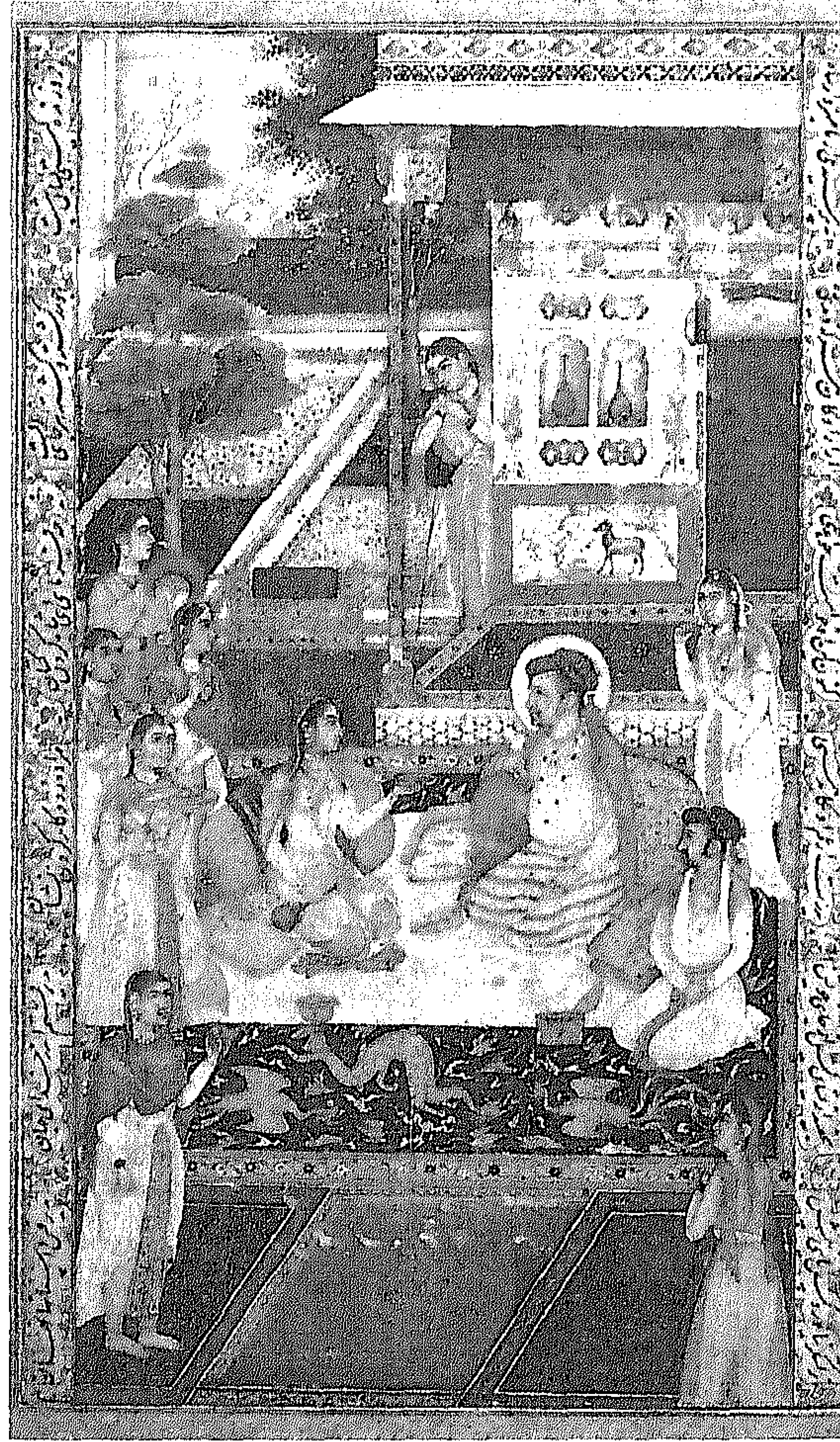


شكل (٨٨)

الإسكندر ونشابة- خمسة نظامي- الهند ١٠٠٣ هـ/ ١٥٩٥ م

فيما تحيط بعض كتل العمائر الخارجية في مصورة (شكل ٨٨) وموضوعها "الإسكندر ونشابة" من مخطوط خمسة نظامي المنفذ في الهند في عام ١٠٠٣ هـ/ ١٥٩٥ م بالمجلس ويظهر في المقدمة جزء من سور حجري مزين بالشرافات، وأيضا عدد من الأبراج، إلى أن نجد في الداخل مساحة مفصولة بسياج نحيل وتتوسطها نافورة بيضاء تحيط بها مجموعة من النباتات ثم ننتقل إلى المجلس الذي ميزه المصور باستخدام اللون الأبيض الناصع كلون للجدار الخلفي الذي يتوسطه باب ذو مصراعين أحدهما مفتوح وقد رسم المصور فوق المجلس مظلة من القماش الأحمر القاني ملفوفة بشراشف وبرية خضراء وأظهر في الخلفية أجزاء متعددة من الواجهات والأبراج المنتهية بقباب صغيرة.

ويأتي التكوين المعماري ملتفا حول مجلس الإسكندر ونشابة، والذي يبدو كبؤرة رئيسية في ثنايا المصورة.

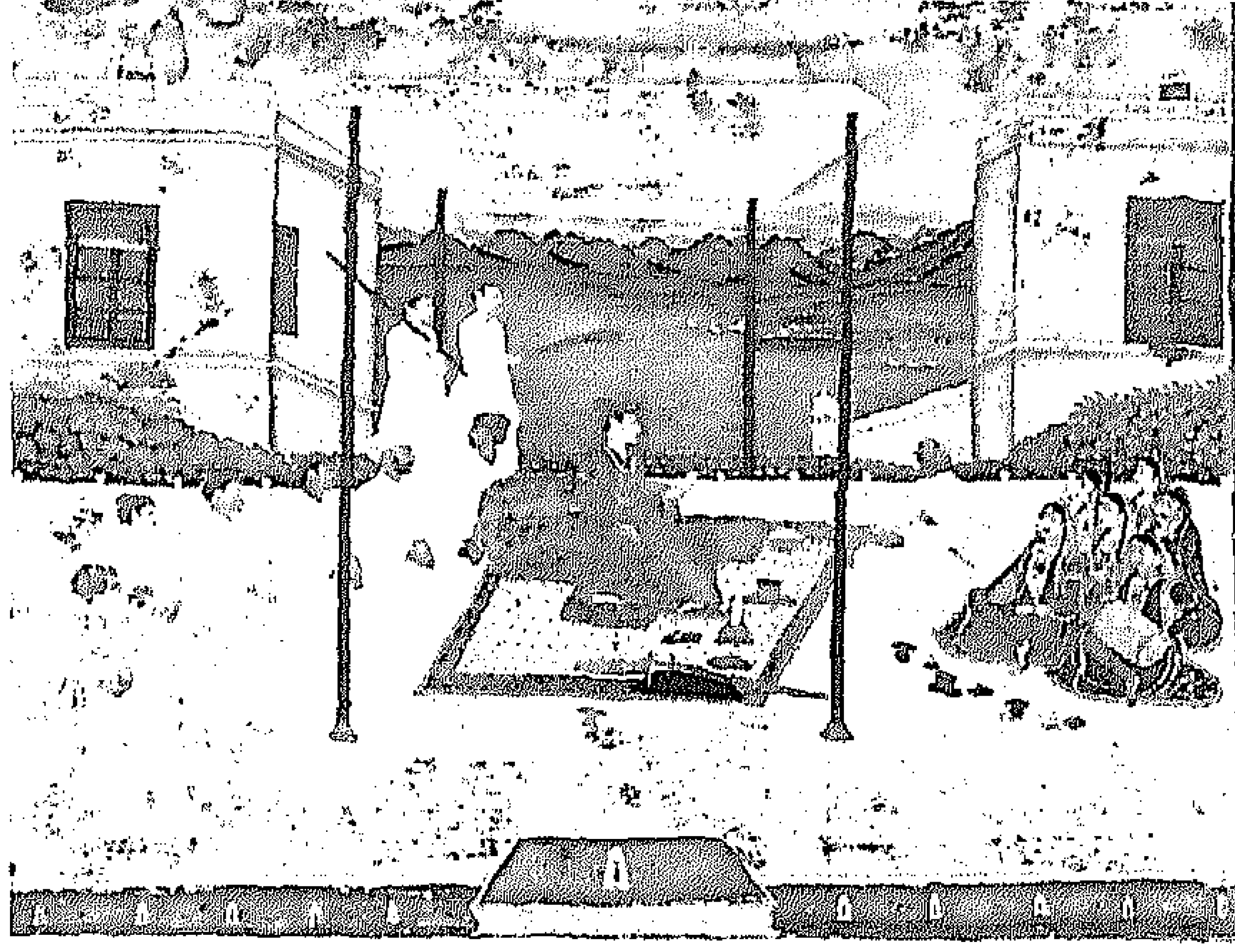


شكل (٨٩)
جهانجير والأمير خرام مع نور جهان- الهند ١٠٣٣ هـ/١٦٢٤ م

ويظهر في مصورة " جهانجير والأمير خرام مع نور جهان" المنسوخة في الهند في عام ١٠٣٣ هـ/ ١٦٢٤م [١] (شكل ٨٩) مجلس في أحد الأفنية المفتوحة بالقصر حيث نجد في المقدمة فسقية مياه مستطيلة يعلوها سجادة منقوشة برسوم طيور وزواحف وفوقها وضع بساط أبيض اللون لجلوس جهانجير ونور جهان، وفي الجانب الأيمن نجد جزء من واجهة القصر وقد زين الجزء الأسفل منه بلوحة مستطيلة تضم حيوانين في منطقة برية يعلوها رسم لشجرتين تتوسطهما طاقتان متماثلتان تحتوى كل منهما على جرة خزفية ذات رقبة مسلوبة ويعلوها مظلة خشبية محمولة على عمود له تاج وقاعدة ملونين وبدن طويل مزخرف يعلو هذه المظلة شريطين متوازيين مكون من زخارف هندسية.

---

(١)- http://newsdesk.si.edu/photos/sackler_east_of_eden.htm

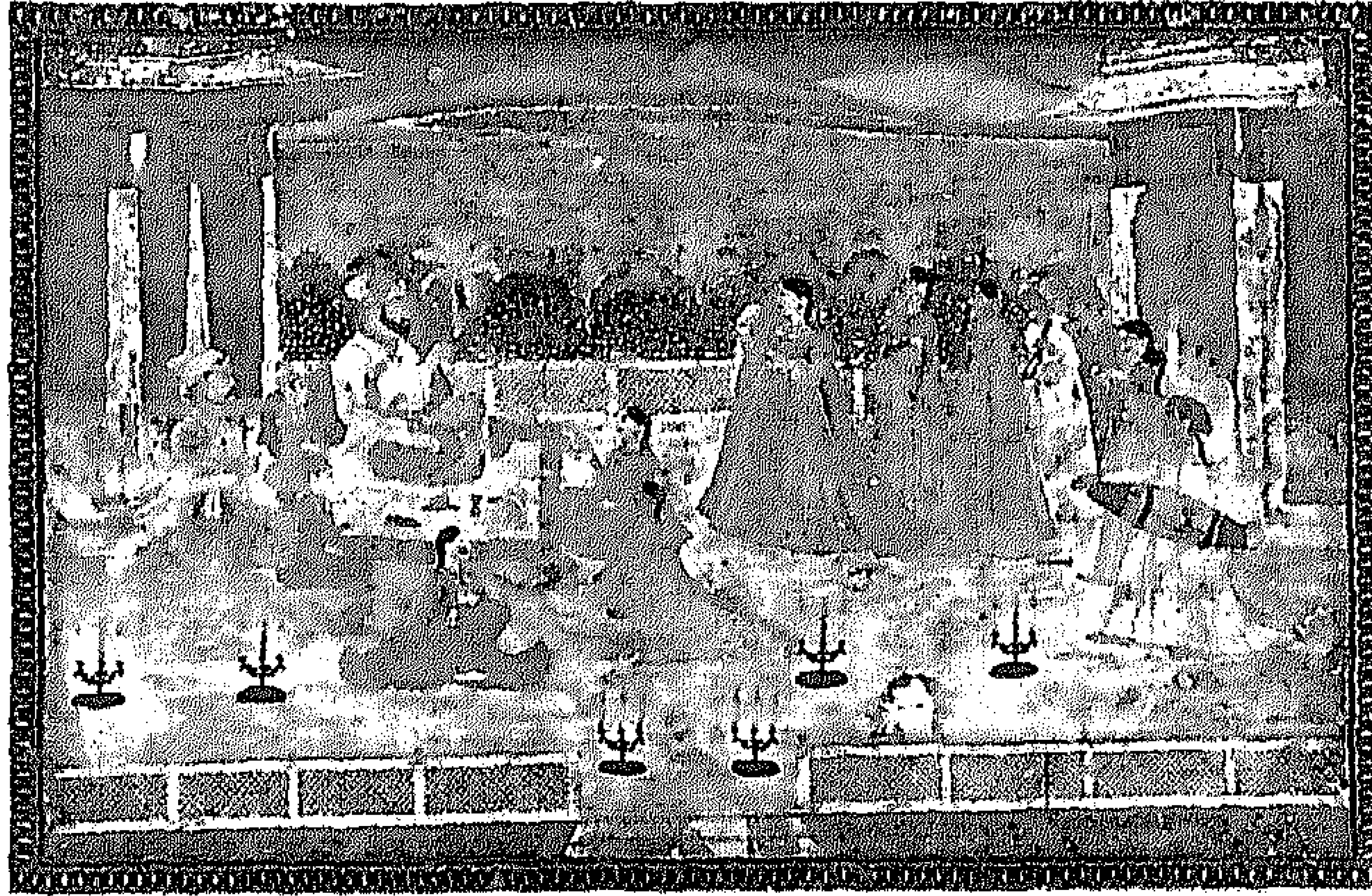


شكل (٩٠)

الأمير يخطب في الجماهير- مجلس الهند- القرن ١٢هـ/ ١٨م- جاليري الفرير للفن- واشنطن

وتصور منمنمة" الأمير يخطب في الجماهير" والتي تعود للهند في القرن ١٢هـ/ ١٨م (شكل ٩٠) مجلس الأمير في مكان مرتفع نسبيا حيث نراه يجلس أسفل مظلة بيضاء مستطيلة الشكل ومحمولة على أربعة قوائم سوداء ، ويظهر في الخلفية سور قصير يظهر من وراءه في جانبي المصورة الأيمن والأيسر جزءان من مبنيين مرتفعين ، وتعد رسوم العمائر في هذه المصورة محاولة متطورة للاعتناء بقواعد المنظور في الرسم.، ويلاحظ أن اللون الأبيض هو اللون الذي يتسيد المسطحات المعمارية التي تخلو من أية زخارف، كما يلاحظ اهتمام المصور بإظهار المنظر الطبيعي في خلفية المصورة وكذلك في المسافة الفاصلة بين السور القصير والمبنيين المرتفعين حيث نشاهد مساحة من النباتات.

وهذا النسق في العمارة يظهر كخلفية ويعطي للشخوص فرصة كبيرة للتواجد عبر مساحة الأرضية الممتدة لمساحة قد تتجاوز نصف المساحة الكلية لهذه المصورة.



شكل (٩١)

مشهد من القصر الهند- جاليري فرير للفن- واشنطن – القرن١٢هـ/ ١٨م

ويلاحظ أيضا التشابه في التكوين بين مصورة"مشهد من القصر"(شــكل ٩١) وهي منفذة في الهند في القرن الثامن عشر ، وبين المصورة السابق ذكرها مع بعــض الاختلافات حيث اختفت المظلة فوق مجلــس الأميــر واســتبدل المبنيــين الجــانبيين بمقصورتين محمولتين على دعامات وأعمدة وأضيف أيضا سور أمامي قصير.

ويحصر هذا التكوين المعماري الشخوص بين جانبيه وخلال مساحة الأرضية المنبسطة في مساحة كبيرة من المصورة.

المدرسة التركية العثمانية

وفي مصورة "سليمان يستقبل الأمير خير الدين بربروســا" مــن مخطوطــة سليمان نامة المنفذة في اسطنبول في عام ٩٦٥ هـ/ ١٥٥٨م(شكل ٦٢) نشاهد العازفين يتحلقون حول نافورة تتوسط حوض مستطيل في منتصف الأرضية المزخرفة ببلاطات القاشاني النجمية وإلى اليمين مدخل أمامي ذو عقد نصف دائري، ويوجد الحــاكم فــي مستوي مرتفع يجلس إلى مقعده الوثير وتعلوه قبة مزركشة محمولة علــى عمــودين نحيلين فيما تظهر شرفة مسقوفة وبعض النوافذ الصغيرة والأبراج في قمة المصــورة ونرى أيضا في الناحية اليسرى باب تعلوه قبة مميزة الشكل يقابله بــاب آخــر فــي الناحية المقابلة تعلوه ستارة ذات ثنيات متماثلة يمينا ويسارا ،ويوجــد أيضــا أســوار صغيرة لسلالم تؤدي إلى الأبواب الثلاثة الموزعة على أرجاء المصورة ، كما يوجــد في مقدمة المصورة حاجزان صغيران إلى يمين ويســار الأرضــية حيــث يجلــس العازفون، ويلاحظ اهتمام المصور الطاغي بالزخرفــة متعــددة الألــوان والأحجــام والأشكال.

وتنقسم مصورة " احتفال سليمان على بمناسبه ختان أولاده بايزيد وكيهانجير" من مخطوطة سليمان نامه المنفذة بإسطنبول في العام ١٥٥٨م (شكل ٦٣) إلى قســمين سفلي وعلوي ترتبط بينهما مساحة ممتلئة بالنباتات والزهور،وجاء البناء المعماري في الجزء السفلي بسيط قوامه حائطين يوجد مدخل ذو عقد نصف دائــرى فــي الحــائط المواجه وفي الحائط الجانبي وجد مدخل مستطيل، أما الجزء العلوي فيضــم مجلــس الحكم الذي يقع أمام بائكة من ثلاثة عقود نصف دائرية تتزين بلاطتها العلوية بشــريط بني اللون تعلوه أبراج منتهية بقباب ذات شكل مميز، كما توجد ثلاثة نوافذ صغيرة في الحائط الخلفي لقاعة (مجلس)الحكم.

وتظهر العمارة في هذه المصورة كخلفية لمشهدين في مكانين مختلفين.

ب- جواسق مع عناصر وعمائر خارجية

لقد اهتم المصور المسلم برسم الأجنحة(الجواسق) ذات الطبيعة الخاصة والتي كنا قد أشرنا إلى بعض منها في القسم الخاص بالعمائر الداخلية، وهنا نهــتم بعــرض

وتوصيف بعض آخر من هذه الجواسق الذي يأتي تصويره مقترنا بعناصر أو عمائر خارجية، وهذا ما يميزه نسبيا عن النماذج التي سبق وأن تعرضنا لها فيما سبق، وقد رصد الباحث هذه النوعية من رسوم العمائر في كل مدارس التصوير الإسلامي عدا المدرسة التركية العثمانية.

المدرسة العربية

يمكن اعتبار شكل العمارة البادية في مصورة" أبو زيد أمام حاكم مرو الذي يسأله عن حسبه ونسبه"(شكل ٤٤) والتي تعرضنا لها سابقا مثالا لجوسق حكم بسيط يتألف- كما أوضحنا في السابق- من ثلاثة عقود مسطحة نصف دائرية ،العقد الأوسط منها يبدو كبيرا بالقياس إلى العقدين الآخرين الصغيرين الموزعين علي كل من الجانبين حيث يعلو كل منهما قبة صغيرة، ويلاحظ أن العقد الأوسط يتكون من مجموعة من الفصوص التي تعلوها في منطقة الكوشات زخارف التوريق كما يلاحظ وجود الشرافات أعلى العقد الأوسط ، وتعتبر القباب والشرافات من العناصر المعمارية الخارجية التي تعلو هذا الجوسق.

المدرسة المغولية

يلاحظ في مصورة"تمجيد شاه زاف" من مخطوط الشاهنامة المرسومة في تبريز تقريبا (شكل٤٥) والتي سبق وأن تطرقنا لها وجود جوسق متدرج (أو هرمي) التكوين تعلوه بعض الشرافات المثلثة الشكل والمدببة أيضا، وهي عناصر تتميز بها العمارة الخارجية

وكما بينا فإن التكوين المعماري في معظمه قد جاء كخلفية وزع المصور خلالها شخوصه فيما جاء الجانبين كمساحتين مؤطرتين لهذا المشهد.

وفي مصورة "الملك على عرشه" من مخطوط"الشاهنامة"المعروفة باسم شاهنامة ديموت (شكل ٤٦) التي سبق الحديث عنها نجد تصويرا لجوسق حكم أيضا يغلب عليها فكرة التماثل المتوازن تعلوه شرافات مثلثة ذات قمم مدببة أعلى العقدين الجانبيين.

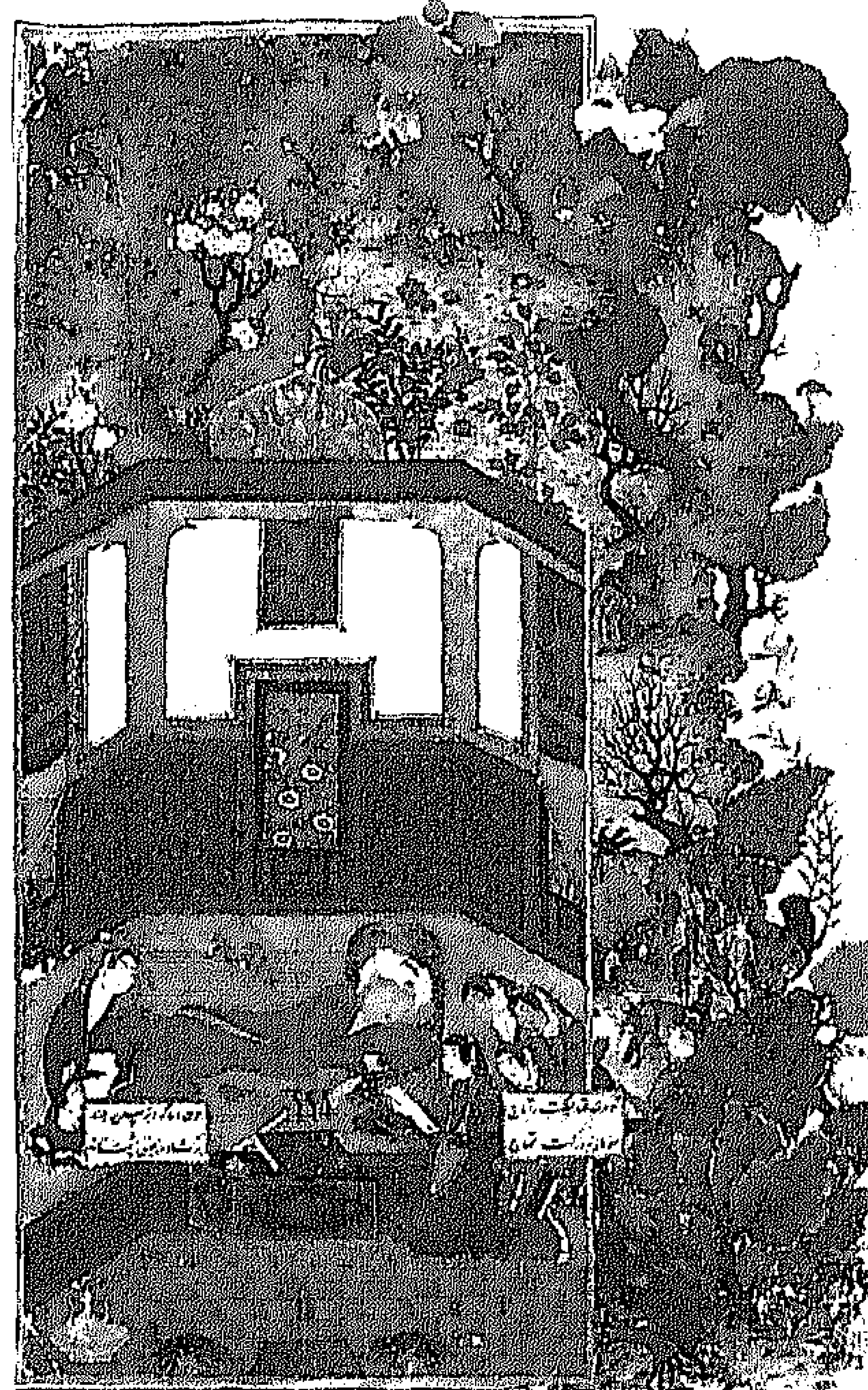
و يأتي التكوين المعماري في هذه المصورة - طبقا لما أوردناه سابقا - كخلفية توضح طبيعة قاعة الحكم مع وجود سور قصير مشغول بالزخارف والحشوات الخشبية في المقدمة.

و في مصورتي "أسفنديار يلوم والده جوستاسب" (شكل ٤٧) و" شاه نوشروان يكافئ وزيره بوزير جميهر" (شكل ٤٨) اللتين تعرضنا لهما من قبل يلاحظ

وجود جوسقين بسيطين يعلو كل منهما شـرافات (عـرائس) تعتبـر مـن العناصـر المعمارية المعروفة والمميزة للعمائر الخارجية.

<u>المدرسة التيمورية</u>

ومن نماذج الجواسق في المدرسة التيمورية نجد مصورة " بهرام جـور فـي الجوسق الاخضر" من مخطوط المنظومات الخمس لنظامي والمنفذ في تبريز في عـام ٨٨٦ هـ/ ١٤٨١م (شكل ٩٢) ، وقد أظهر المصور هذا الجوسق الأخضر من خـلال رسمه لقاعة داخلية تتألف من ثلاثة حوائط بها عدد من النوافذ المفتوحة والمغلقة والتي يعلو اثنين منها ستارتان حمراوان، وقد أضاف المصور أحد عناصر العمارة الخارجية وهو القبة إلى تكوينه المعماري ذاك وجاءت الأرضـية مكسـوة ببلاطـات قاشـاني خضراء اللون.



شكل (٩٢)

بهرام جور في الجوسق الأخضر- خمسة- تبريز ٨٨٦ هـ/ ١٤٨١م

<u>المدرسة الصفوية</u>

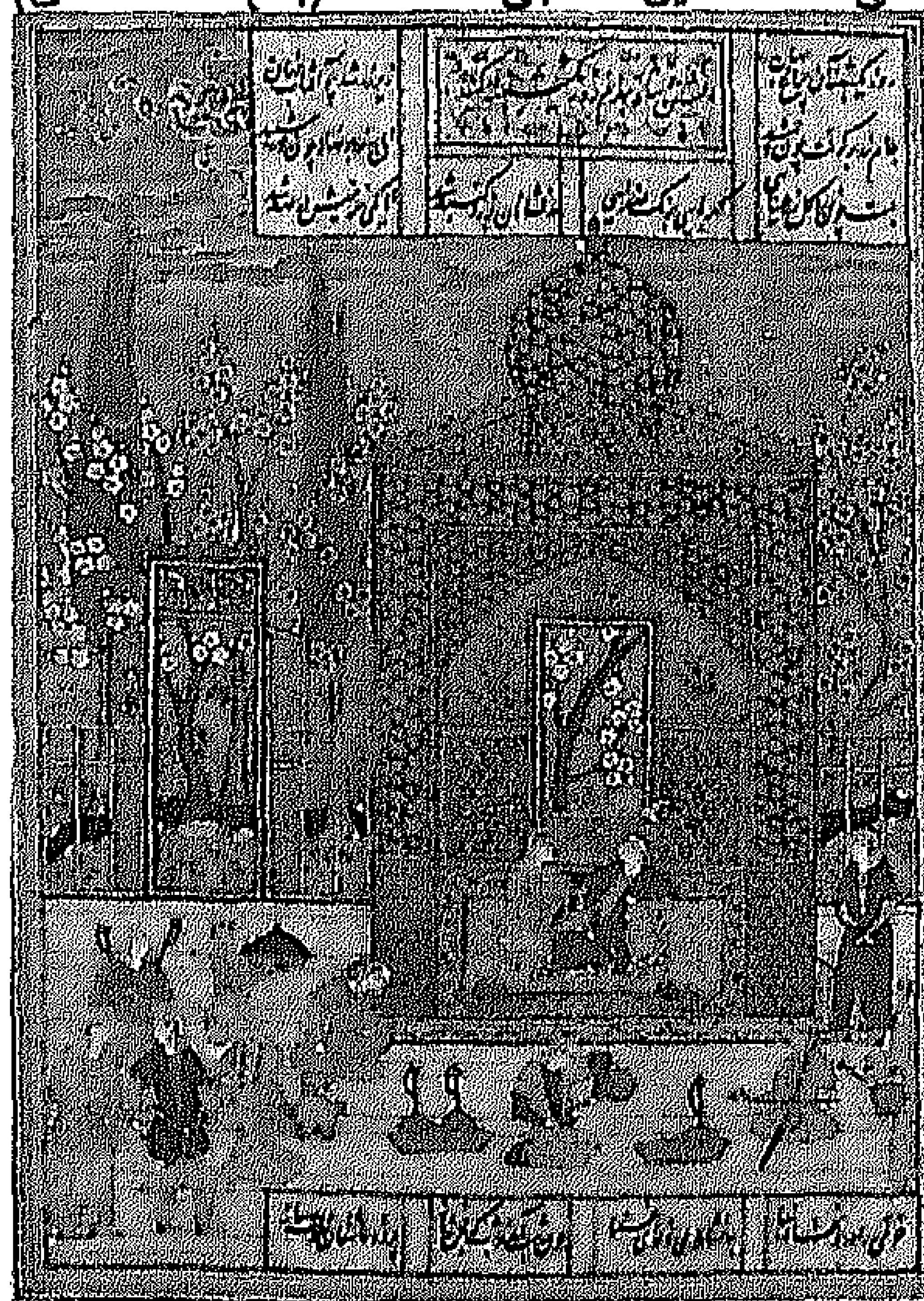
من نماذج الجواسق البسيطة في المدرسة الصفوية ما يمكـن مشـاهدته فـي مصورة (شكل٩٣) وموضوعها" الأمير خسرو يعرض ديوان شعر على علاء الـدين خالجي" من مخطوط خمسة الذي يعود إلى (بلخ- أفغانستان) خلال الفترة مـن عـام ٩٠٩هـ/١٥٠٣م إلى عام ٩١٠ هـ/ ١٥٠٤ م، ونشاهد جوسق مربع الشكل تقريبا تعلوه

مظلة مربعة الشكل أيضا ومحمولة على أربعة قوائم (أعمدة) رأسية وعلـــى الجـــانبين يظهر سور حديقة فيما تظهر أرضية من بلاطات مستطيلة وموزعة بانتظام في مساحة كبيرة، ويعتبر هذا التكوين المعماري تكوينا بسيطا ومقتضبا يعتمد على عناصر قليلـــة للتعبير عن طبيعة المكان وقد اشتمل في أرجاءه على الأمير الذي يجلس فـــي مقعـــده داخل الجوسق ورجلين من الحاشية وأيضا علاء الدين الذي يجلـــس فـــوق بلاطـــات الأرضية ليقرأ في ديوان الشعر.



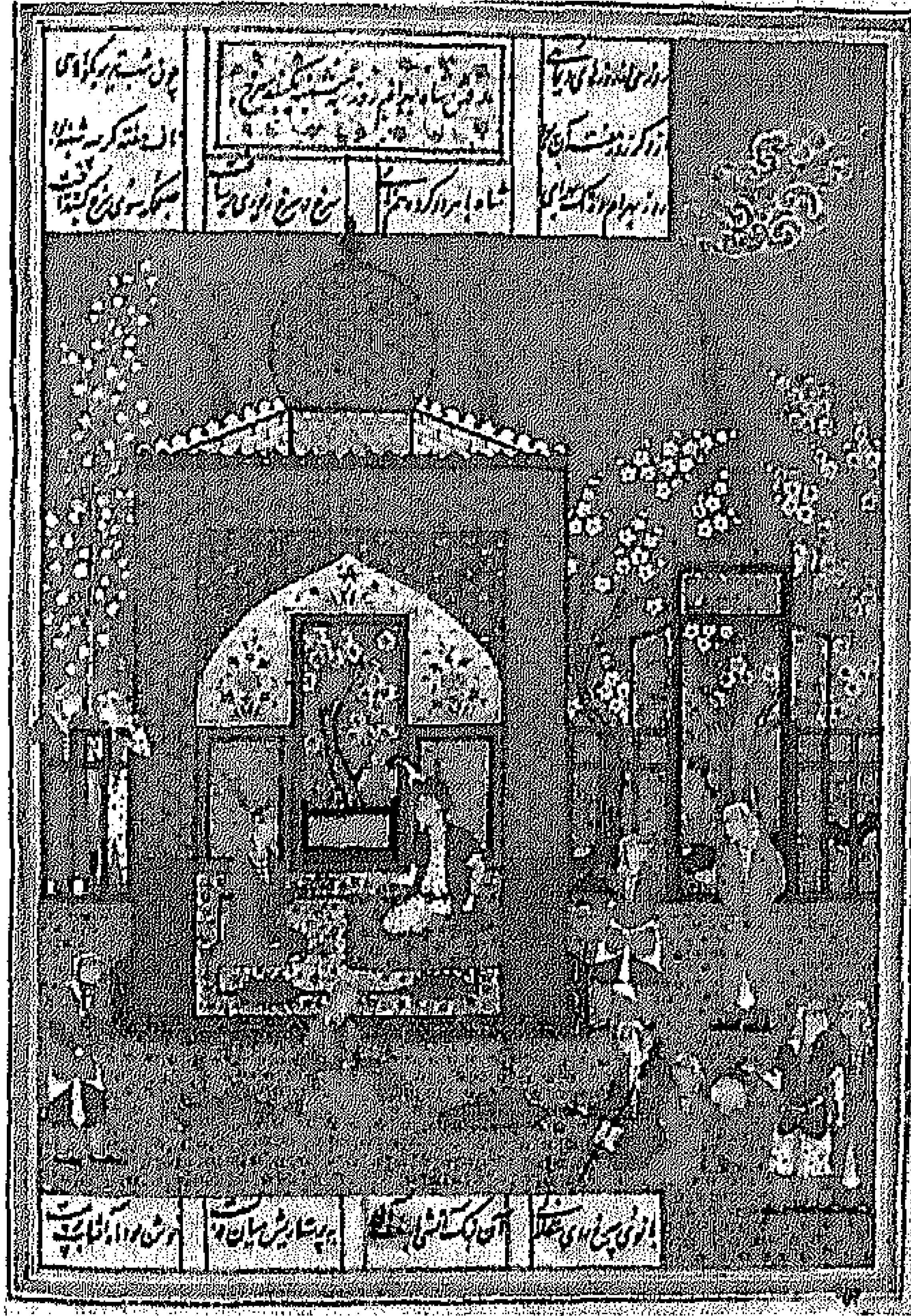
شكل (٩٣)

الأمير خسرو يعرض ديوان شعر على علاء الدين خالجي- خمسة (بلخ- أفغانستان) ٩٠٩: ٩١٠ هـ/ ١٥٠٣: ١٥٠٤م



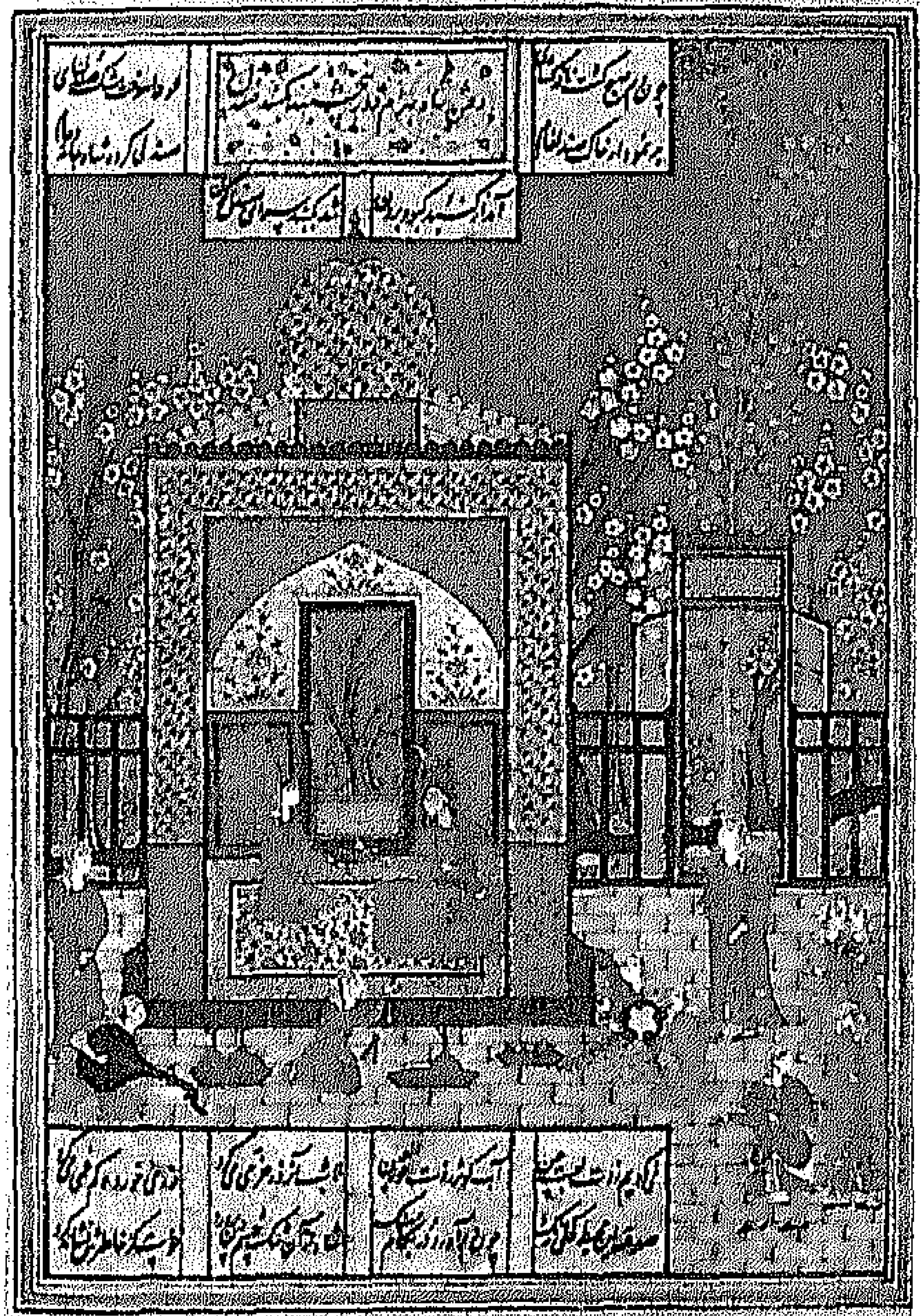
شكل (٩٤)

بهرام جور في الجوسق الأصفر- خمسة نظامي- شيراز ٩٥٥ هـ/ ١٥٤٨ م



شكل (٩٥)

بهرام جور فى الجوسق الأحمر- خمسة نظامي- شيراز ٩٥٥ هـ/ ١٥٤٨ م

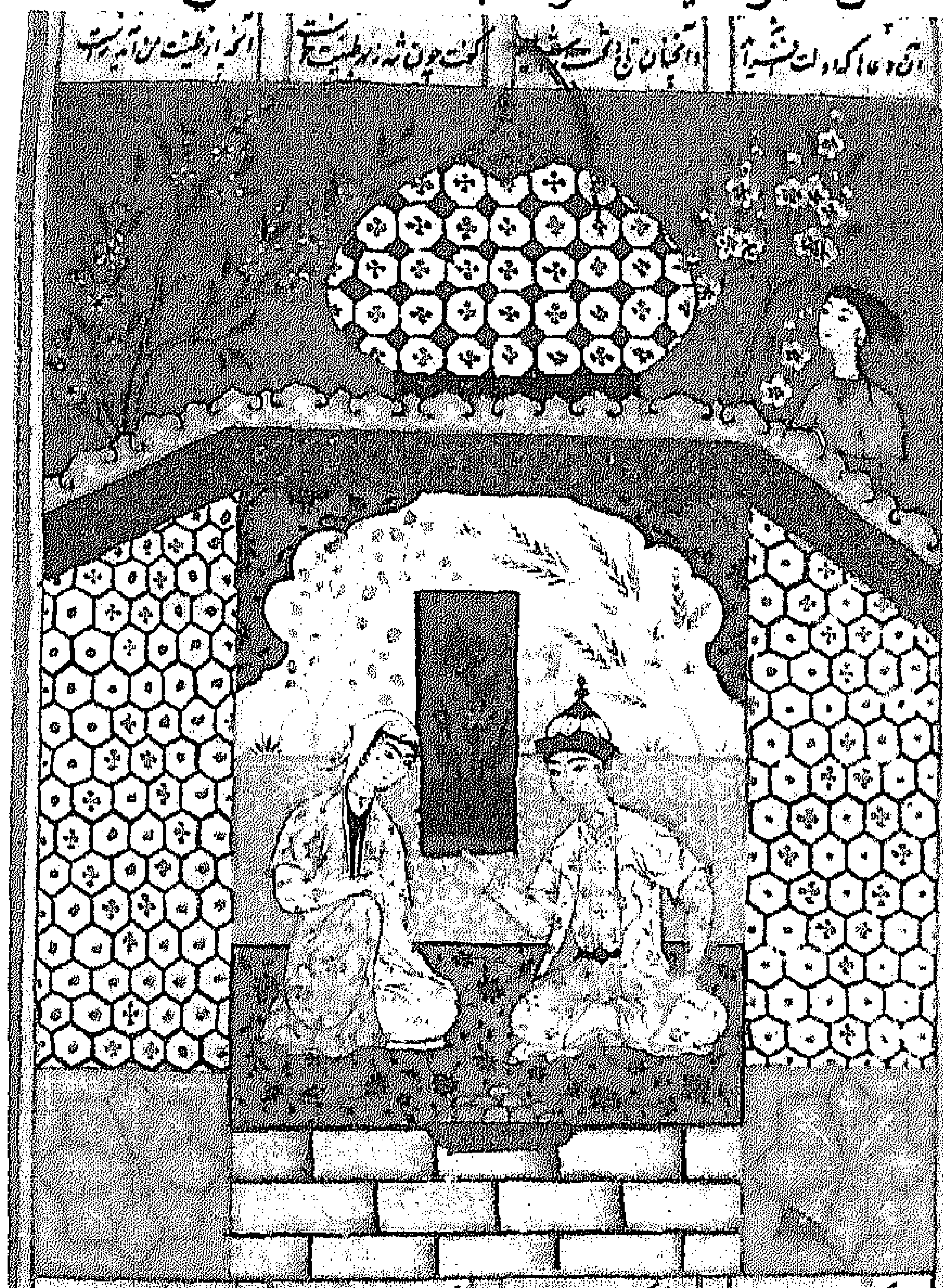


شكل (٩٦)

بهرام جور في الجوسق الصندلي- خمسة نظامي- شيراز ٩٥٥ هـ/ ١٥٤٨ م

وقد ظهر عدد من النماذج المتشابهة التكوين لجواسق ملحقة بأفنية القصور المفتوحة على الحدائق ومنها مصورات" بهرام جور في الجوسق الأصفر" (شكل ٩٤)،" بهرام جور في الجوسق الأحمر" (شكل ٩٥)، " بهرام جور في الجوسق

الصندلي"(شكل ٩٦) ، وجميعها من مخطوط خمسة نظامي المنفذة بشيراز في عام ٩٥٥ هـ/ ١٥٤٨ م ويتكون الجوسق من بناء مستقل ومستطيل الشكل يتوسطه عقد مدبب خلفه حائط تتوسطة نافذة ذات شرفة تطل على حديقة خارجية ويوجد في أعلى الجوسق قبة كما نشاهد على جانبيه سور حديقة به باب مفتوح وقد ارتكز بناء الجوسق على مساحة من الأرضية تكسوها بلاطات القاشاني المنتظمة الشكل.

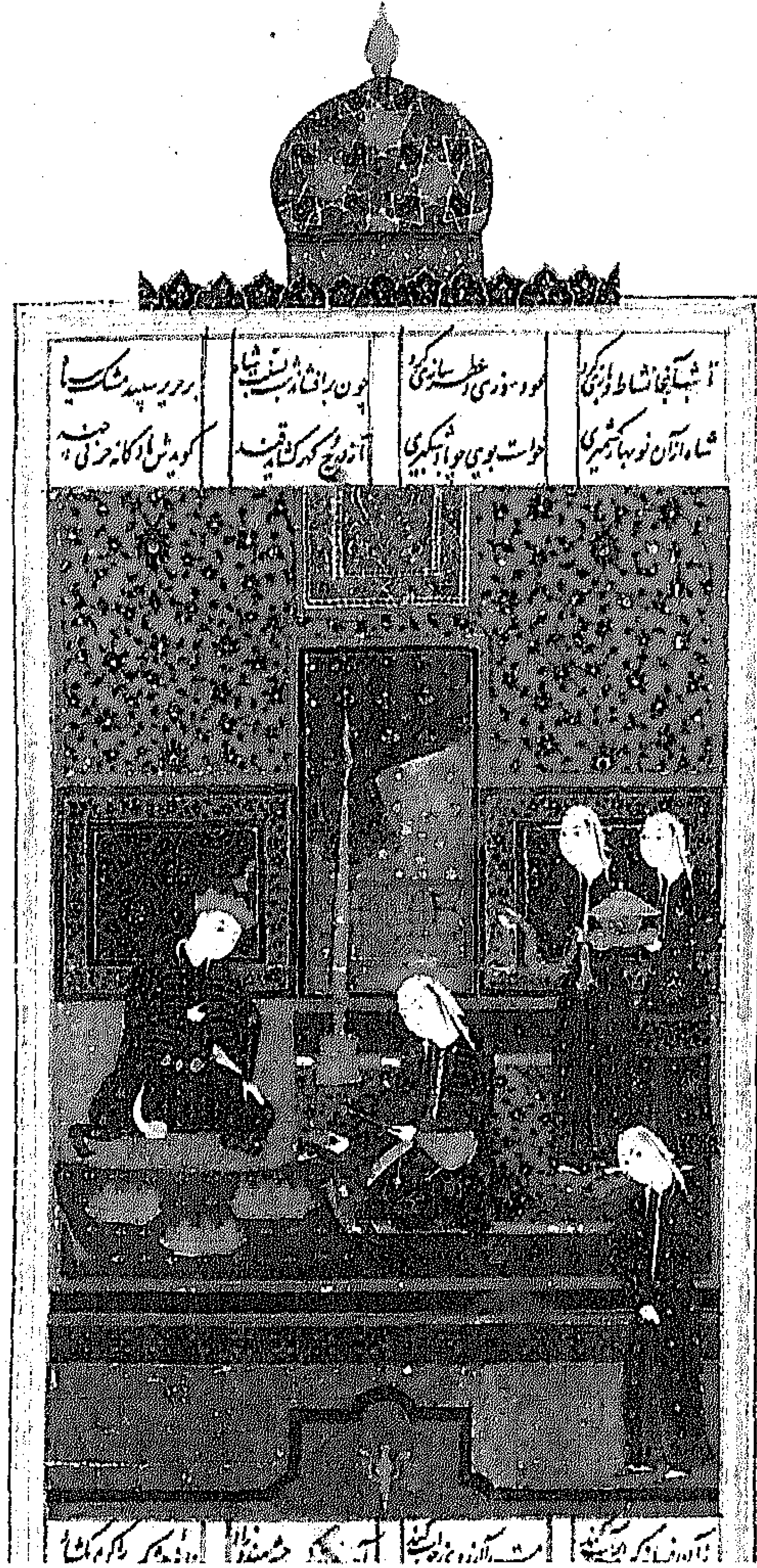


شكل (٩٧)

بهرام جور في الحجرة بيضاء اللون- خمسة نظامي- بخارى ٩٨٦ هـ/ ١٥٧٨م

ونجد أيضا جوسق بسيط التكوين في مصورة " بهرام جور في الحجرة بيضاء اللون "من مخطوط خمسة نظامي المنفذ في بخارى في عام ٩٨٦ هـ/ ١٥٧٨م [١] (شكل ٩٧) وهو مؤلف من عقد متوسط وحائطين جانبيين وقبة بصلية ترتفع عند القمة في المنتصف ويتميز هذا الجوسق بالألوان الزاهية المبهجة التي تتألف منها زخارفه النباتية والهندسية الزرقاء والحمراء والبيضاء، ويلاحظ أيضا اهتمام المصور برسم منظر طبيعي قوامه أشجار على الحائط الأبيض الخلفي الذي تتوسطه نافذة ذات شرفة تطل على حديقة خارجية.

(١) - Nizami Ganjevi,op.cit, 180



شكل (٩٨)
بهرام جور والأميرة الهندية في الجوسق الأسود- خمسة نظامي- منتصف القرن ١٠هـ/ ١٦م- شيراز

ومن الجواسق الداخلية التي زودت بعنصر من العمارة الخارجية نجد مصورة" بهرام جور والأميرة الهندية في الجوسق الأسود" (شكل ٩٨) وهو مكون من حائط تتوسطه نافذة ذات شرفة تطل على الخارج ومزودة بستارة مزركشة، ويعلو الجوسق قبة ترتفع فوق صف من الشرافات فيما تظهر في أرضية القاعة فسقية ذات شكل نجمي لا يظهر إلا نصفها فقط، ويلاحظ اعتناء المصور بزخرفة الحائط الخلفي بكثير من الوحدات الزخرفية النباتية.

وقد جاء الحائط المواجه كخلفية للمشهد فيما جاءت الأرضية مشتملة على الشخوص من أمراء وخادمات(وصيفات).



شكل (٩٩)

إطعام الببغاء- توتي نامة- الهند ٩٦٣- ٩٧٣ هـ/ ١٥٥٦-١٥٦٥ م

ومن الجواسق الملحقة بأفنية مطلة على الحدائق الخارجية ما نجده في مصورة" إطعام الببغاء" من مخطوط توتي نامة الذي يرجع إلى الطراز المغولي الهندي في الهند خلال الفترة من عام ٩٦٣ هـ / ١٥٥٦ م إلى عام ٩٧٣ هـ / ١٥٦٥ م (شكل ٩٩) ، وهو جوسق سداسي الشكل مزين بالشرافات الملتفة حول قمته من أعلى فيما يتكون من ثلاثة حوائط مصمتة يشغل الحائط الأوسط باب وتتوزع زخارف وبلاطات القاشاني زاهية الألوان على الأرضيات والسقف الخارجي وكذلك الثلث الأسفل من الحوائط ونجد سور حديقة إلى اليسار وجزء من سور القصر إلى اليمين.

ونشاهد في واحدة من مصورات مخطوط"رازمنامة" المنسوخ في الهند في عام ١٠٠٧هـ / ١٥٩٨م [١] (شكل ١٠٠) جوسق سداسي القاعدة وغير مكتمل يوجد خلفه جزء من واجهة القصر بالإضافة إلى جزء من سور حجري بني اللون وتمتد إمامه مساحة من الأرضية الخالية من أية بلاطات ، ويلاحظ اختفاء الجزء العلوي من الجوسق خلف مساحة خصصت لكتابة جزء من النص المخطوط.

---

(١)- http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00routesdata/bce_299_200/mahabharata/razmnamah/razmnamah.html



شكل (١٠٠)

يوديشسترا وبيشمه - رازمنامة- الهند ١٠٠٧ هـ/ ١٥٩٨ م



شكل (١٠١)

يوديشسترا وبيشمه - رازمنامة- الهند ١٠٠٧ هـ/ ١٥٩٨ م

وهناك نموذج لأحد الجواسق الهندية (شكل ١٠١) ظهر في نفس المخطوط السابق ، وتميز بتكوينه الذي يراعي فيه خاصية الاتزان المتماثل ، وأيضا وجود منارة ذات نهاية مدببة في المنتصف بدلا عن القبة التي ميزت تكوين الجواسق التي سبق لنا وأن ذكرناها من قبل ، والجوسق سداسي الشكل أيضا ، ويوجد على جانبيه سور تعلوه شرافات متماثلة كما أن الإطار العلوي للجوسق يتزين أيضا بنفس هذه الشرافات.

ج- حجرات و مجالس مع عناصر وعمائر خارجية:

تعرض الدراسة التالية مجموعة من المصورات التي قام الباحث برصدها والتي تهتم بتقديم رسوم الحجرات والمجالس في الوقت نفسه الذي تظهر فيه عناصر ومكونات معمارية خارجية وهذه المصورات كما سيتبين تنتمي للمدارس العربية، التيمورية، الصفوية، المغولية الهندية.

المدرسة العربية



شكل (١٠٢)

الملك بلاذ و زوجته إيراخت- كليلة ودمنة- حوالي ٦٢٢ هـ/١٢٢٥م-المكتبة الأهلية - باريس

يظهر في مصورة (شكل ١٠٢) وموضوعها " الملك بلاذ و زوجته إيراخت" من مخطوط كليلة ودمنة المنسوخ في حوالي العام ٦٢٢ هـ/١٢٢٥م خلفية معمارية لقاعة يغطيها سقف مسطح يبدأ بإزار مزين بزخارف هندسية متقنة قوامها عنصر الجديلة المضفرة القوية الخطوط الواضحة التفاصيل ويعلو هذا الإزار رسم يمثل شخشيخة ذات قبة صغيرة بصلية الشكل ومساحة الشخشيخة تزينها نفس زخرفة الجديلة المضفرة التي تزين الإزار ويوجد على جانبي الشخشيخة قبتين مسلوبتي القمة

قريبتين إلى الشكل البصلي، ويتقدم هذه القاعة مدخل معتوب زينه الفنان بزخرفة هندسية منتظمة الشكل، ويتوج هذا المدخل المعتوب ما يشبه القبة البصلية الشكل [1].

وقد جاءت عمارة القاعة كإطار يحيط بالملك وزوجته في الناحية المواجهة فيما جاء المدخل كعنصر إضافي وكمل لشكل القاعة وقد عمد المصور إلى استخدام الخط المائل ليعطي فكرة او تصورا بدائيا عن تعدد الحوائط وإضفاء إحساس بالعمق.

في مصورة" الحاكم يترقب مولد طفله" من مخطوط مقامات الحريري الذي صوره الواسطي في العراق – شكل ٦٤– وموضوعها يدور داخل بيت أو قصر حاكم هندي والمشهد يدور في طابقين نشاهد في الطابق الأول زوجة الحاكم أثناء الولادة وفي الطابق العلوي أو الثاني نشاهد الحاكم في حالة من الترقب والعمارة تبدو على هيئتها في تلك المصورة مثالا لفكرة التماثل المتوازن الذي فرض هيمنته على الواسطي وعلى معظم مصوري المدرسة العربية، وفي تلك المصورة سنجد أيضا حضورا كبيرا لكافة العناصر المعمارية كالشرفات والعقود والقباب والستائر والحشوات الخشبية والزخارف النباتية ،وقد جاءت العمارة في سياق خطي واضح.



شكل (١٠٣)

مصورة من مخطوط "كتاب أحاديث بياض ورياض"– بياض يتسلم خطاب رياض من بعض النسوة – الأندلس– حوالي ٧هـ /١٣م (محفوظ في مكتبة الفاتيكان)

ومن مخطوط " كتاب أحاديث بياض ورياض"من إنتاج الأندلس في حوالي القرن ٧هـ /١٣م نجد مصورة "بياض يتسلم خطاب رياض من بعض النسوة"(شكل ١٠٣) وفيها نجد مشهدا داخليا يتبع الأسلوب التشكيلي الذي سبق لنا وأن رأيناه من وهو ذلك الأسلوب الذي يبرز عناصر من العمارة الخارجية في حين أن المشهد

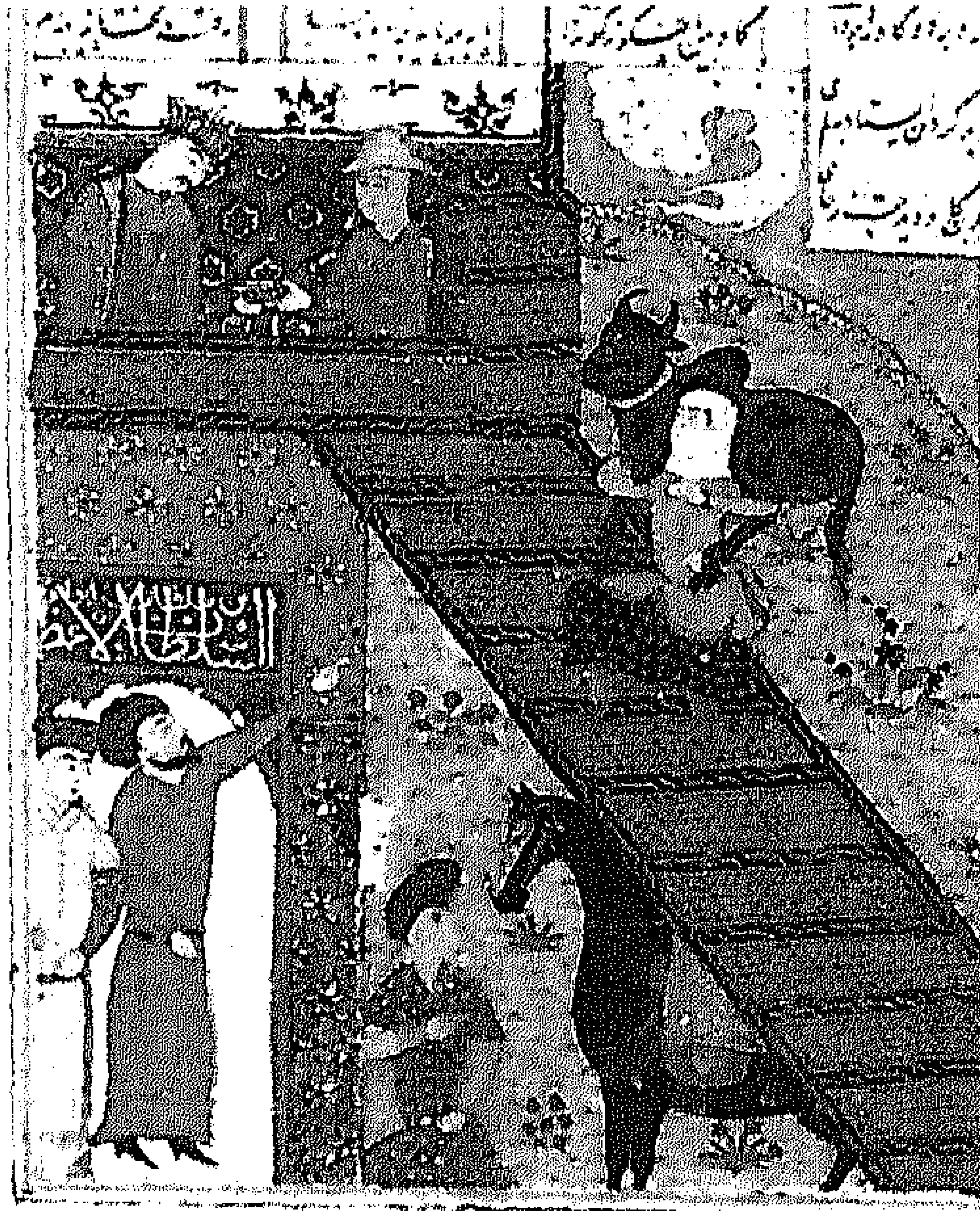
---

(١)- أبو الحمد محمود فرغلي: المرجع السابق، ص١٣٣ ، ١٣٤.

الرئيسي يدور في مكان داخلي إضافة إلى وجود خط الأرض وكذلك عدم مراعاة النسبة والتناسب الحقيقيين بين حجوم الشخوص والعمائر ،وكذلك يتضح اعتماد المصور على البعدين الأول والثاني أو الطول والعرض فقط دون أن يكون هناك اهتمام بالبعد الثالث لذا فإن عناصر العمارة تبدو مسطحة إلى حد ما شأن العمائر التي وجدناها آنفا في معظم ما عرضنا له من مصورات.

وفي هذه المصورة ظهر أحد الأبواب الخارجية الضخمة المطعمة بالحليات والحلقات المعدنية البسيطة كما ظهرت النوافذ بتفاصيلها والتي تتميز بوجود حليات من الخشب المعشق يشغل كامل مساحة الفراغ المكون للنافذة، وهناك أيضا قبة مضلعة الشكل تعلو النوافذ بحيث يبدو لنا تكوين الباب والنوافذ والقبة بمثابة برج قائم بذاته.

<u>المدرسة التيمورية</u>



شكل (١٠٤)

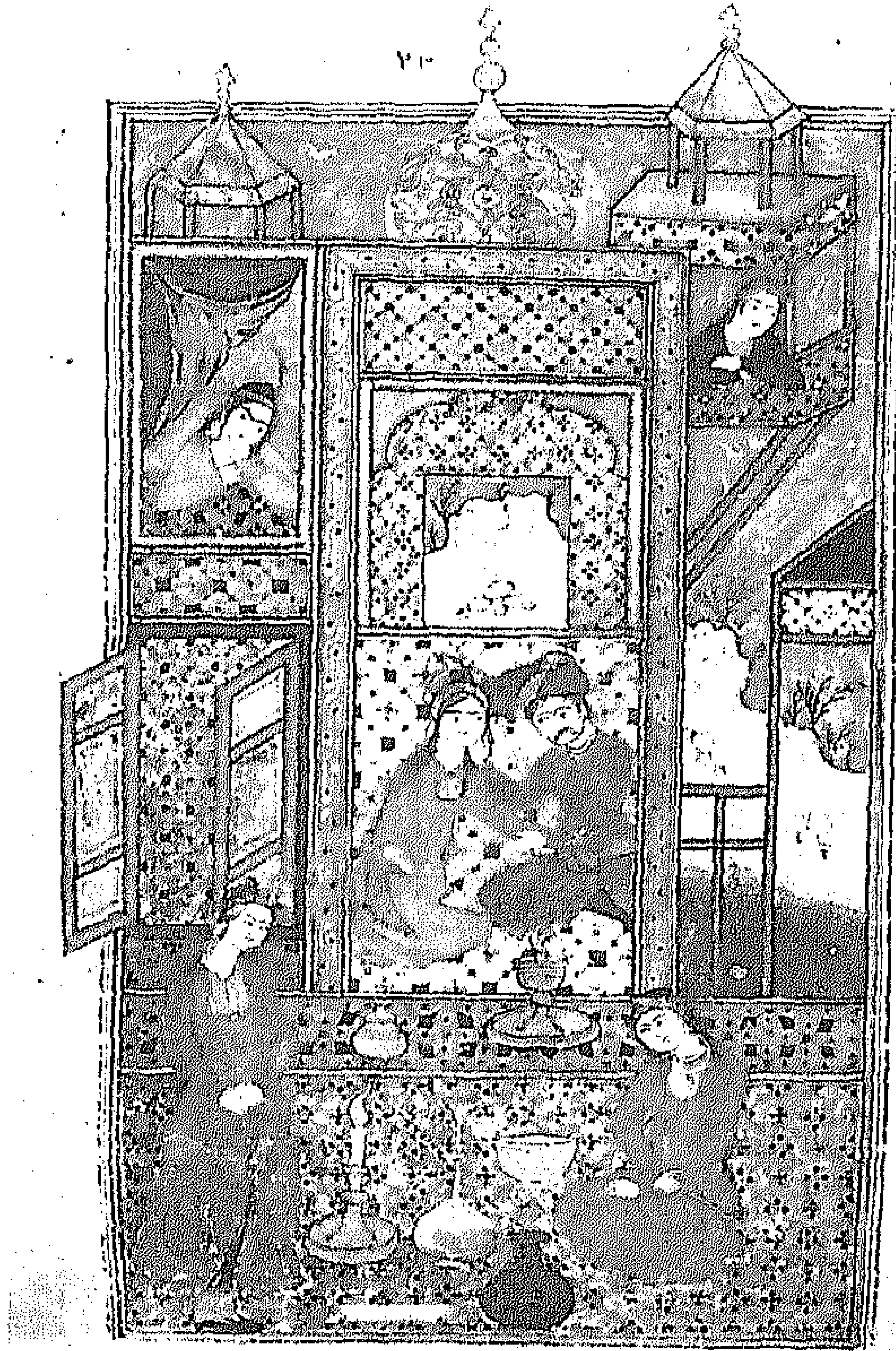
فتنة ترفع الثور وتصعد لبهرام جور- خمسة نظامي- إيران ٨٥٩ هـ/ ١٤٩٠ م

يظهر في مصورة " فتنة ترفع الثور وتصعد لبهرام جور" من مخطوط خمسة نظامي المنسوبة إلى إيران في عام ٨٥٩ هـ/ ١٤٩٠م - شكل ١٠٤- مجلس بسيط يقع في الطابق(الثاني) العلوي مع جزء من واجهة القصر وتمثل الطابق السفلي (الأول) فيما يوجد سلم مائل يمتد من الأرضية وحتى مستوى المجلس في الطابق العلوي وقد جاءت العمارة في سياق مسطح وبسيط مع استعانة الفنان بهذا التخطيط المعماري اليسير في توزيع الشخوص عند مدخل الباب الرئيسي ذو العقد النصف

دائري وفي الطابق العلوي حيث قام المصور بحذف الحائط الخارجي ليرسم المجلس الداخلي في هيئته الموجزة البادية في المصورة واستخدم السلم في صعود فتنة وهي تحمل الثور كما نري شخصا جالسا بجوار القصر وحصان يختفي جزء منه خلف السلم.

والعمارة هنا توحي بطبيعة المكان الذي يدور خلاله الحدث وقد استعان بها المصور كأساس لا غنى عنه في تحقيق فكرته.

المدرسة الصفوية



شكل (١٠٥)

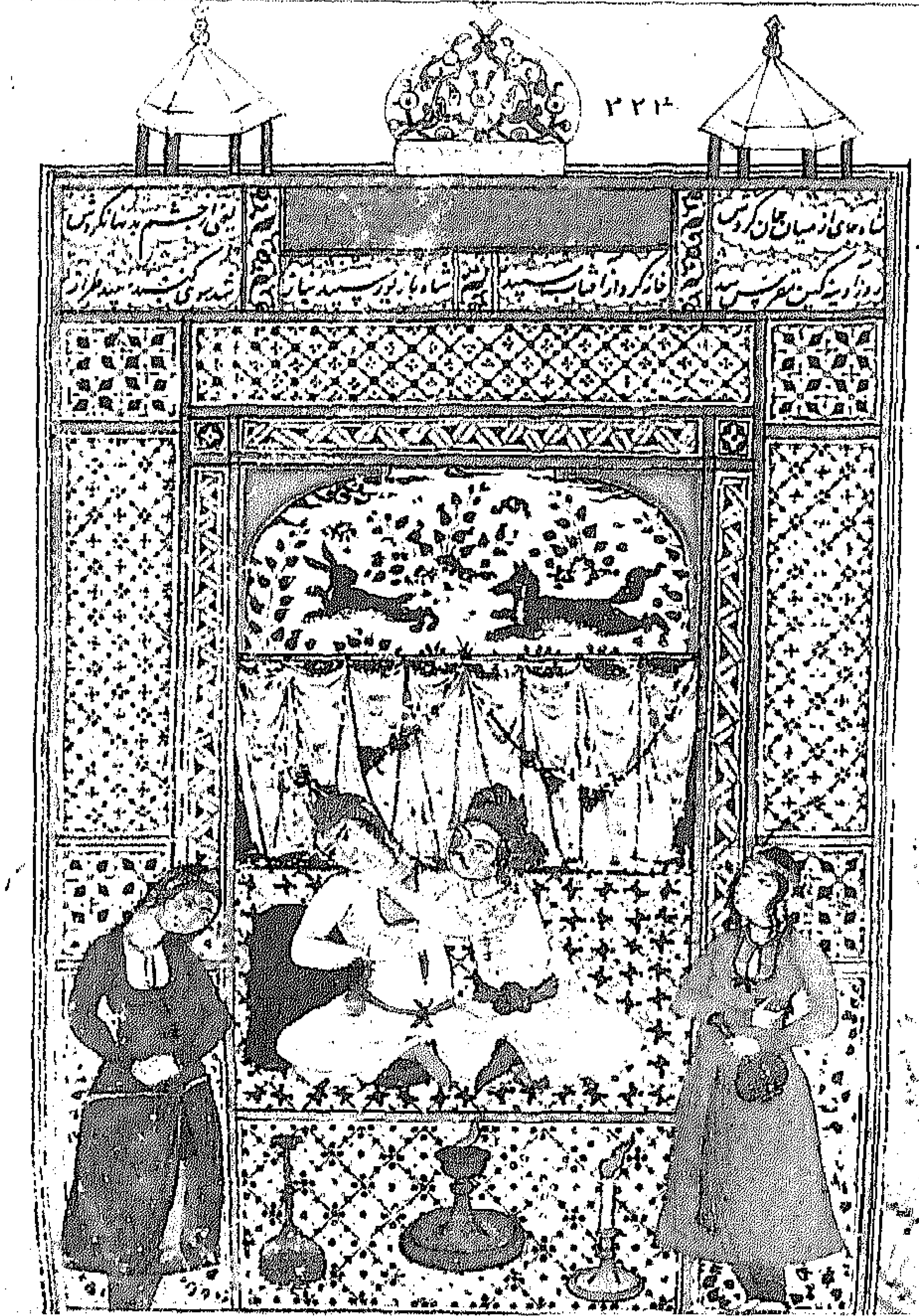
بهرام جور في الحجرة بيضاء اللون- خمسة نظامي- أصفهان ١٠٤٦ هـ/ ١٦٣٦ م

وفي مصورة" بهرام جور في الحجرة بيضاء اللون" من مخطوط خمسة نظامي المرسوم في أصفهان في عام ١٠٤٦ هـ/ ١٦٣٦م [١] - شكل ١٠٥- نجد حجرة مسطحة التكوين وثرية بالزخارف الهندسية المتنوعة مع وجود بعض العناصر الأثاث (نافذة صغيرة وشرفة وباب) إضافة إلى ظهور عناصر خارجية (سور، جزء من

(١) - Nizami Ganjevi,op.cit, 180

مظلة،شرفة مفتوحة تعلوها شخشيخة، قبة بصلية الشكل مزخرفة بزخارف التوريق النباتية، شخشيخة أخرى).

وقد احتلت العمارة في هذه المصورة قسطا كبيرا من مساحة المصورة، وجاءت في هيئة تعبر عن طبيعة المكان وتمزج بين المنظر الداخلي والخارجي في الوقت ذاته.



شكل (١٠٦)

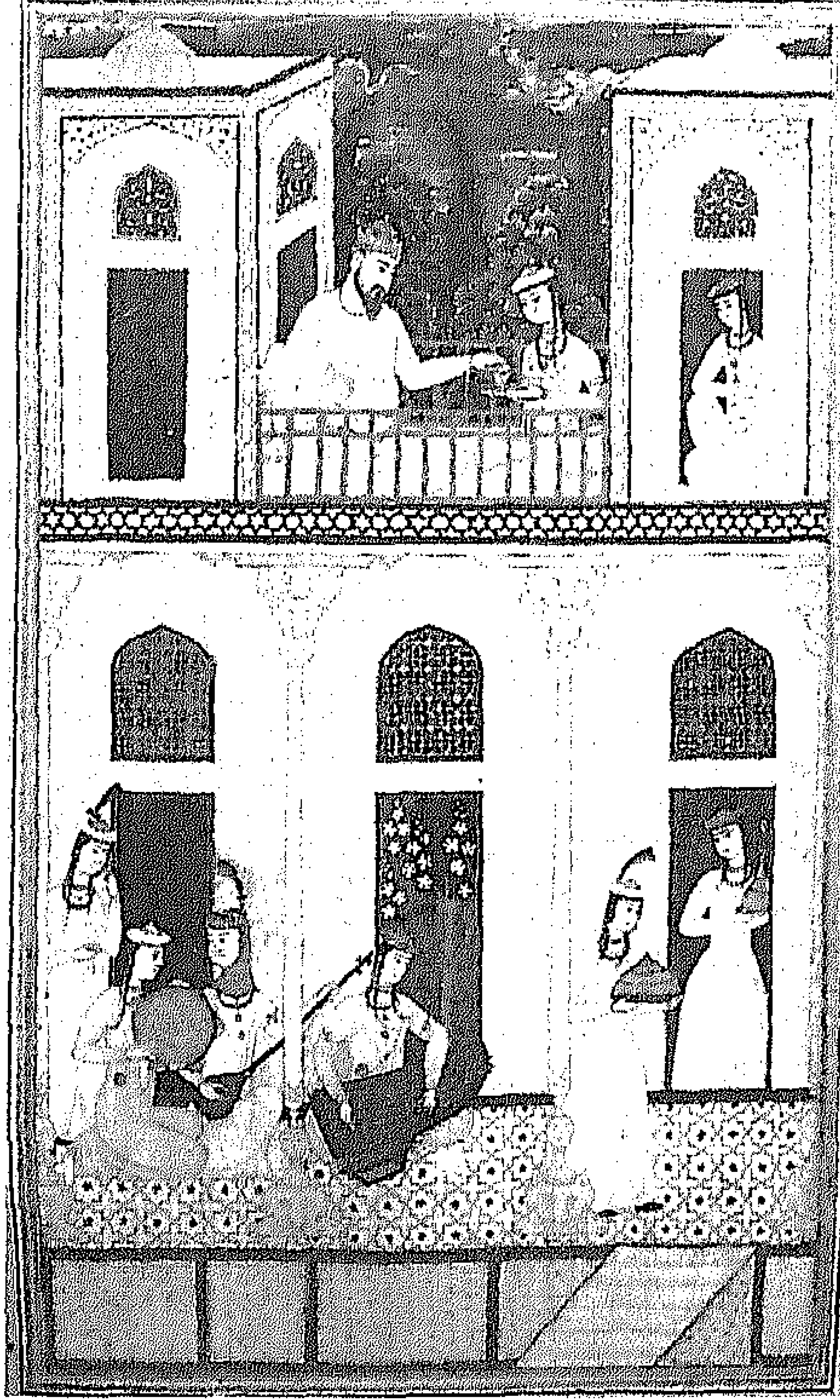
بهرام جور في الحجرة بيضاء اللون-خمسة نظامي- أصفهان ١٠٤٦ هـ/ ١٦٣٦ م

وفي مصورة ثانية من نفس المخطوط تحمل نفس الاسم(١) (شكل ١٠٦) نجد المصور قد اكتفي بتصوير الحائط الخلفي فقط والذي تزينه ستارة وردية وفوقها يوجد منظر طبيعي لمطاردة بين حيوانين، وفي الأعلى ظهرت القبة والشخشيختين والتكوين تغلب عليه سمة التماثل المتوازن في توزيع العناصر ورسم الوحدات والزخارف.

---

(١) - Ibid,p.180

والعمارة في هذه المصورة احتلت معظم المساحة التصويرية وشغلت كل من الخلفية و الأرضية .



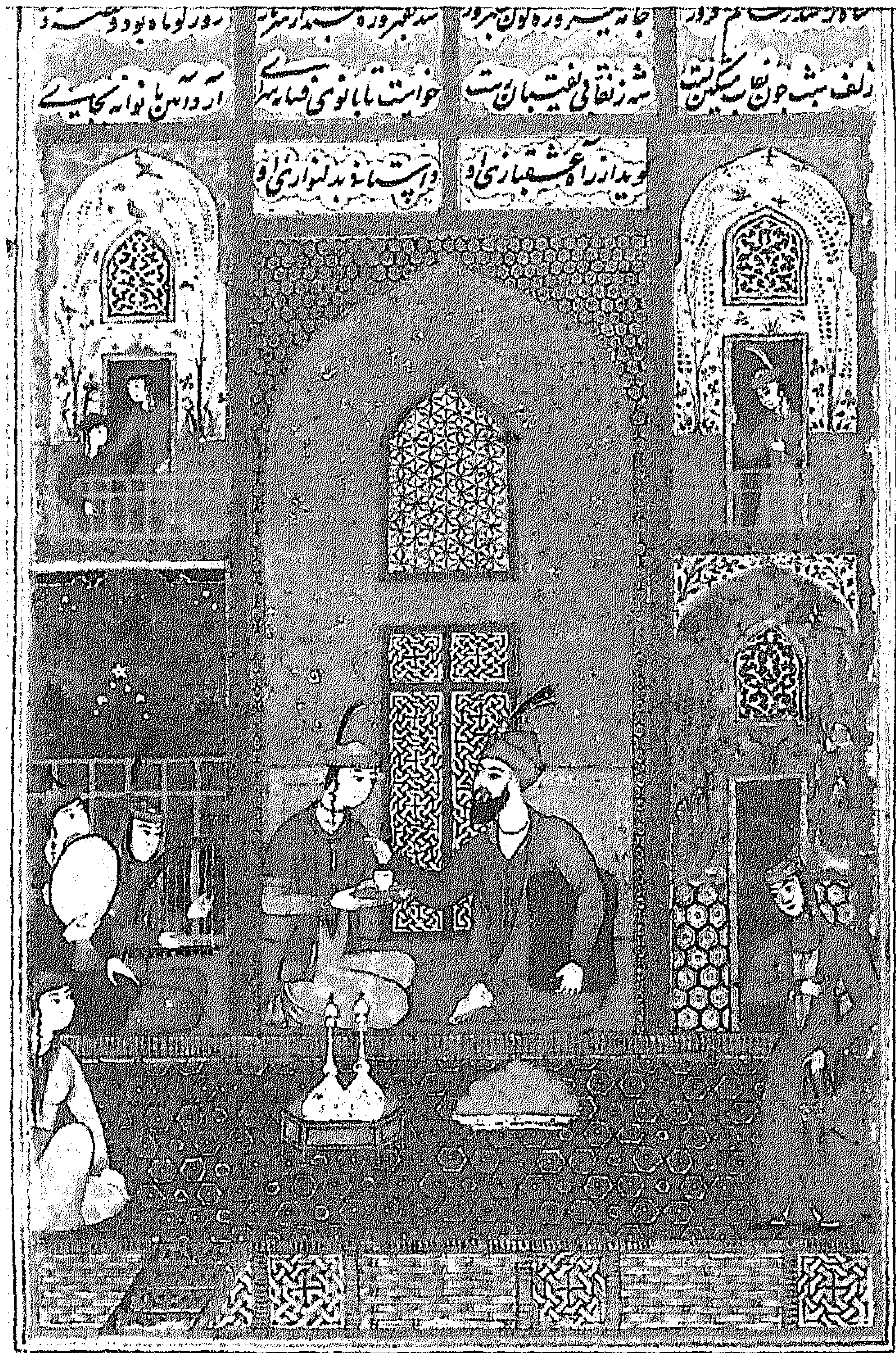
شكل (١٠٧)

بهرام جور في الحجرة صفراء اللون- خمسة نظامي- بخارى ١٠٥٨ هـ/ ١٦٤٨ م

أما مصورة " بهرام جور في الحجرة صفراء اللون" من مخطوط خمسة نظامي المنفذ في بخارى في عام ١٠٥٨ هـ/ ١٦٤٨م(١)- شكل ١٠٧- فإنها تصور الأمير والأميرة جالسين في شرفة مرتفعة وفي مكان متوسط بين حجرتين يعلو كل منهما قبة، بينما يظهر مجموعة من العازفات وقد جلسن إلى أرضية الطابق السفلي المرتفعة (نظرا لوجود سلم أمامي صغير) وخلف العازفات تظهر باكية مكونة من ثلاثة عقود في منتصف كل عقد منها يوجد مدخل تعلوه نافذة ذات عقد مدبب ، ومن فتحة المدخل الأوسط نشاهد شجرة ،وهذا يعطينا فكرة رئيسية عن كون المشهد الكائن في الطابق السفلي هو مشهد داخلي.

والعمارة في هذه المصورة تبرز ككيان راسخ وقوي وتعطي تعبيرا دالا عن مكونات المكان .

Ibid,p.78 -(١)



شكل (١٠٨)

بهرام جور في حجرة مصنوعة من الصندل- خمسة نظامي- بخارى ١٠٤٦ هـ/ ١٦٤٨ م

في مصورة " بهرام جور في حجرة مصنوعة من الصندل"(١) – شكل ١٠٨- يبدو لنا تكوينها معماري يتسق مع أسلوب التماثل المتوازن إلى حد ما حيث يتوسطها عقد مدبب يوجد به باب في الوسط وأعلى منه توجد نافذة وفي الناحية اليمني يوجد عقد آخر مدبب وصغير يوجد به المدخل ويعلوه طابق ثاني به شرفة يقابله في الناحية اليسرى طابق وشرفة مماثلين، فيما يظهر أسفل هذا الطابق سور حديقة خارجية، ويلاحظ وجود سلم صغير في مقدمة هذه القاعة.

(١) - Ibid,.178

وتشغل العمارة في هذه المصورة المساحة التصويرية بأكملها والتي تمتد من الخلفية وحتي نهاية الأرضية من الأسفل.

المدرسة المغولية الهندية

في مصورة" مشهد زينانا والألعاب النارية"من الهند في القرن ١٧م – شكل ١٠٩– نجد مجلسا احتفاليا في الوسط وإلى جانبيه يظهر في الخلفية واجهتان يعلو أحدهما برج صغير تعلوه قبة بينما يتكون البرج الثاني من طابقين تعلوهما قبة كبيرة، ويلاحظ أن العمائر في هذه المصورة يغلب عليها اللون الأبيض، وقد اكتفي المصور برسم الأجزاء المعمارية في جانبي المصورة.



شكل (١٠٩)

مشهد زينانا والألعاب النارية– الهند– القرن١١ هـ / ١٧م– جاليري الفرير للفن– واشنطن

وفي مصورة" الأميرة تدعو للرقص في حضور الموسيقيات"من الهند في القرن ١٢هـ / ١٨م – شكل ١١٠– نجد مجلس الأميرة في فناء مفتوح له سور خلفي قصير وسلم أمامي صغير مكون من ثلاث درجات ، ويظهر أيضا جزء من واجهة القصر بيضاء اللون شأنها شأن معظم القصور الهندية التي وجدناها في مصورات أخرى

والعمارة تحتل قسما من الخلفية ويشغل أحد مستوياتها المنبسطة معظم مساحة الأرضية.



شكل (١١٠)

الأميرة تدعو للرقص في حضور الموسيقيات- الهند- حوالي القرن ١٢هـ/ ١٨م- جاليري فرير للفن- واشنطن



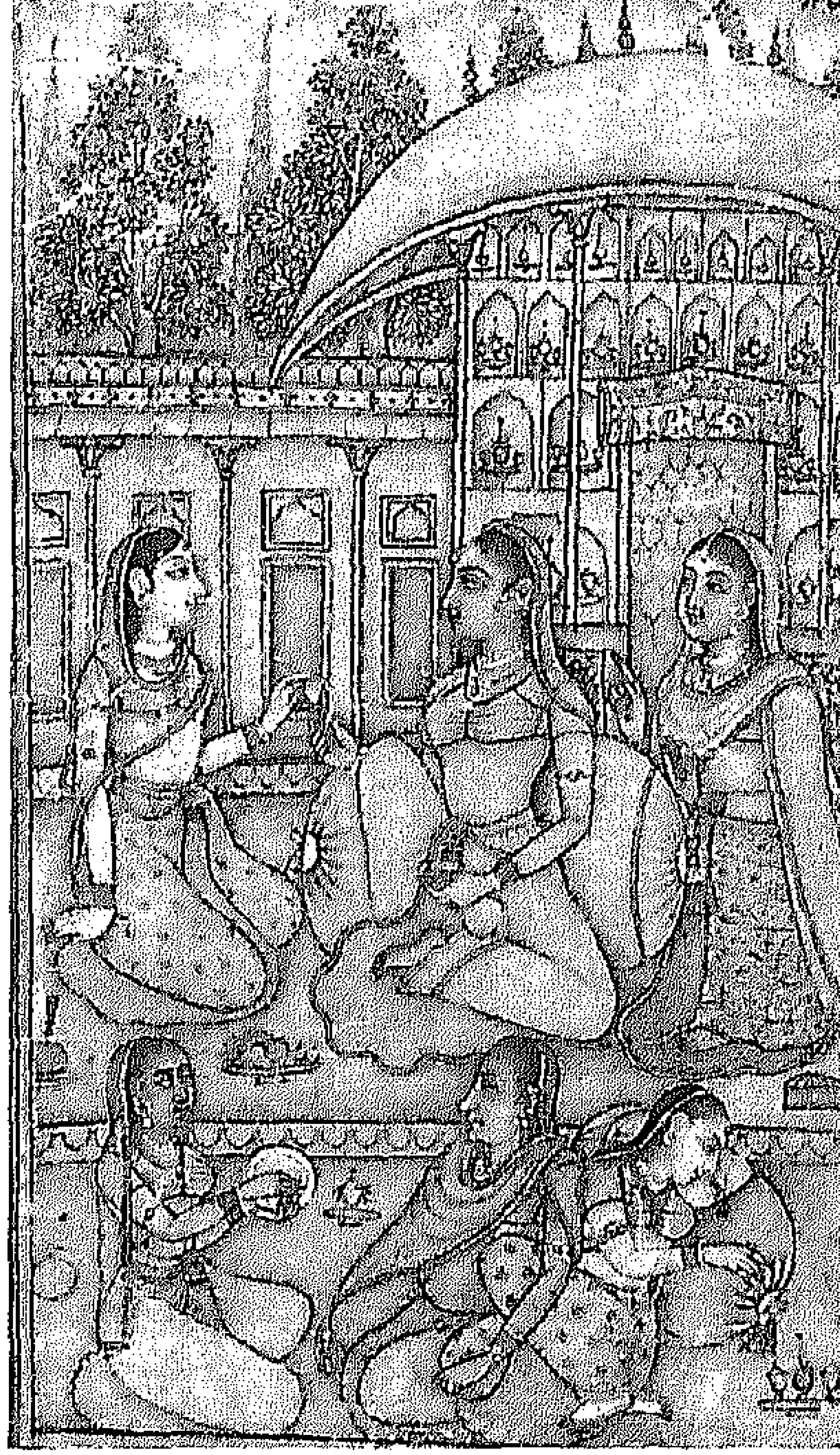
شكل (١١١)

عشاق في شرفة مع ثلاثة موسيقيات- الهند - القرن ١٢هـ/ ١٨م - جاليري فرير للفن- واشنطن

ونجد في مصورة" عشاق في شرفة مع ثلاثة موسيقيات" من الهند في القرن ١٢هـ/ ١٨م - شكل ١١١- مجلس في فناء خارجي مفتوح ومحدد بسور قصير في المقدمة والخلفية، وهناك أيضا جزءان من مبنيين يظهران في مستويين متتابعين بعد

سور الفناء وكل منهما يوجد في أحد قسمي المصورة الأيمن والأيسر ويبدو أحدهما في حجم وهيئة أكبر وكذلك في ارتفاع أعلى من الثاني وهذا ما يوحي بالأبعاد، كما أن هذه الفكرة تتأكد من خلال وجود مجموعة من قمم الأشجار تقع أمام المبنى الخلفي الأصغر.

والعمارة تشغل أيضا مساحة من الخلفية والأرضية شأن المصورة السابقة.



شكل (١١٢)

الأميرة والخادمات يجلسن في الباحة– الهند– حوالي القرن ١٢هـ/ ١٨م – جاليري فرير للفن– واشنطن –

في مصورة "الأميرة والخادمات يجلسن في الباحة" والتي تعود إلى الهند في القرن الثامن عشر الميلادي– شكل ١١٢– نجد اعتناء المصور برسم المخطوطة بالاعتماد فقط على الخطوط الخارجية والتي استخدمها أيضا في إبراز كثير من التفاصيل دون أن تكون هناك عناية باستخدام الألوان، وهو يصور مجلس أميرة مع خدمها ويظهر في الخلفية جزء من واجهة قصر هندي الطراز ذو مدخل مميز وحائط ملئ بمجموعة من طاقات صغيرة كما يوجد في مستوى تالي من خلفية المصورة جناح لغرف متجاورة تتصدره بائكة من العقود التي تحمل على ما يبدو مظلة مزينة بشرائط زخرفية.

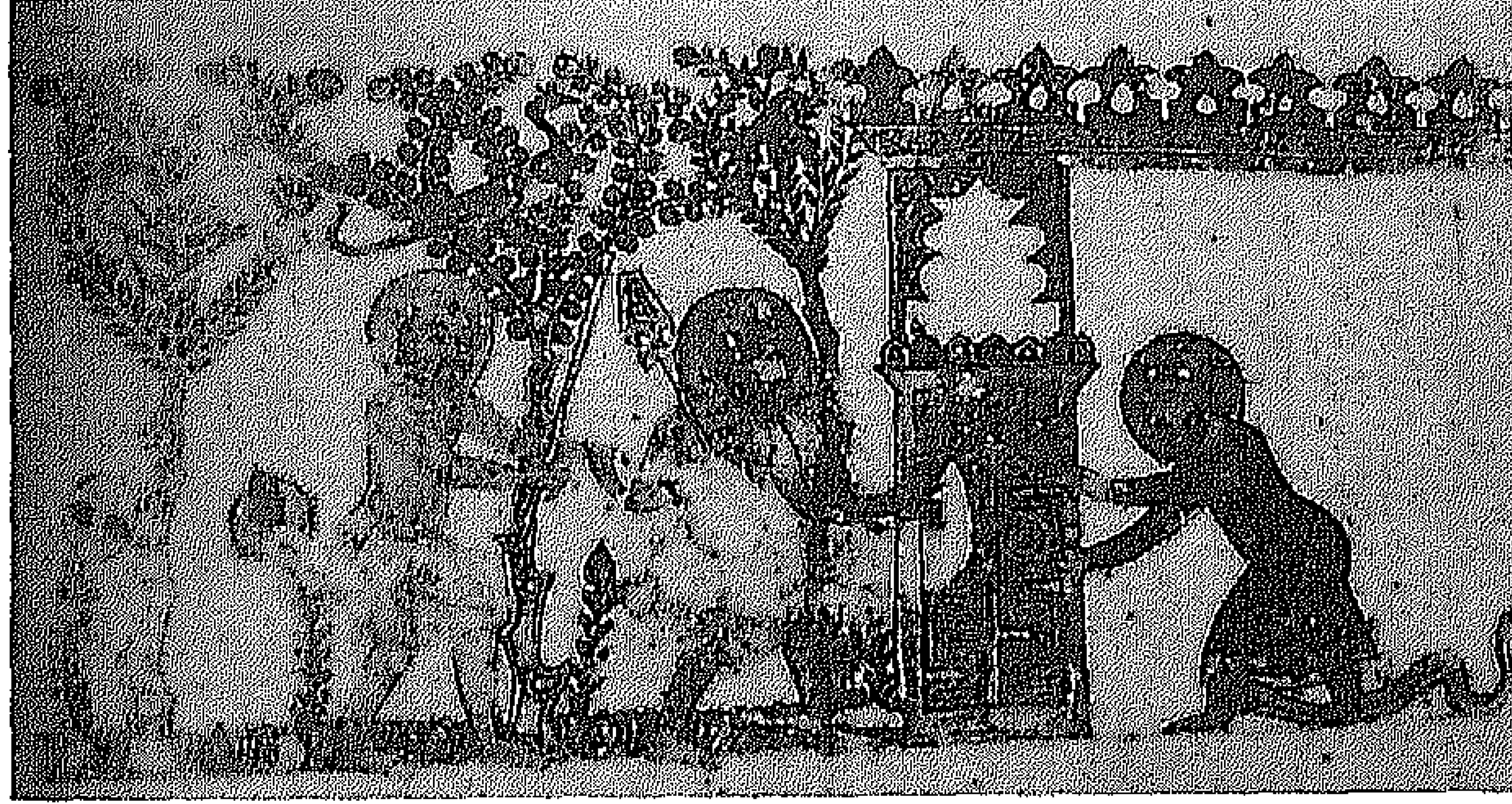
والعمارة تحتل كذلك معظم مساحة الخلفية والأرضية كما هو الحال في المصورة السابقة.

ثانيا:البيوت

لاشك أن عمارة البيوت تحتل مكانة أقل أهمية في عمل المصور المسلم من تلك المكانة التي تحتلها عمائر القصور ، وذلك لكون معظم المخطوطات وبخاصة الأدبية إنما نفذت بأوامر أصحاب القصور أنفسهم وأن أحداثها كانت في معظم الأحيان ترتبط ارتباطا وثيقا بالقصور داخليا وخارجيا أو على مقربة منها، ومع هذا فقد أمكننا بالبحث العثور على نماذج قليلة نسبيا للبيوت ولكنها قد تفي بالغرض من دراستها وتناولها بالبحث والتحليل في سياق دراستنا هذه.

١- المناظر الخارجية والواجهات:

المدرسة العربية



شكل (١١٣)

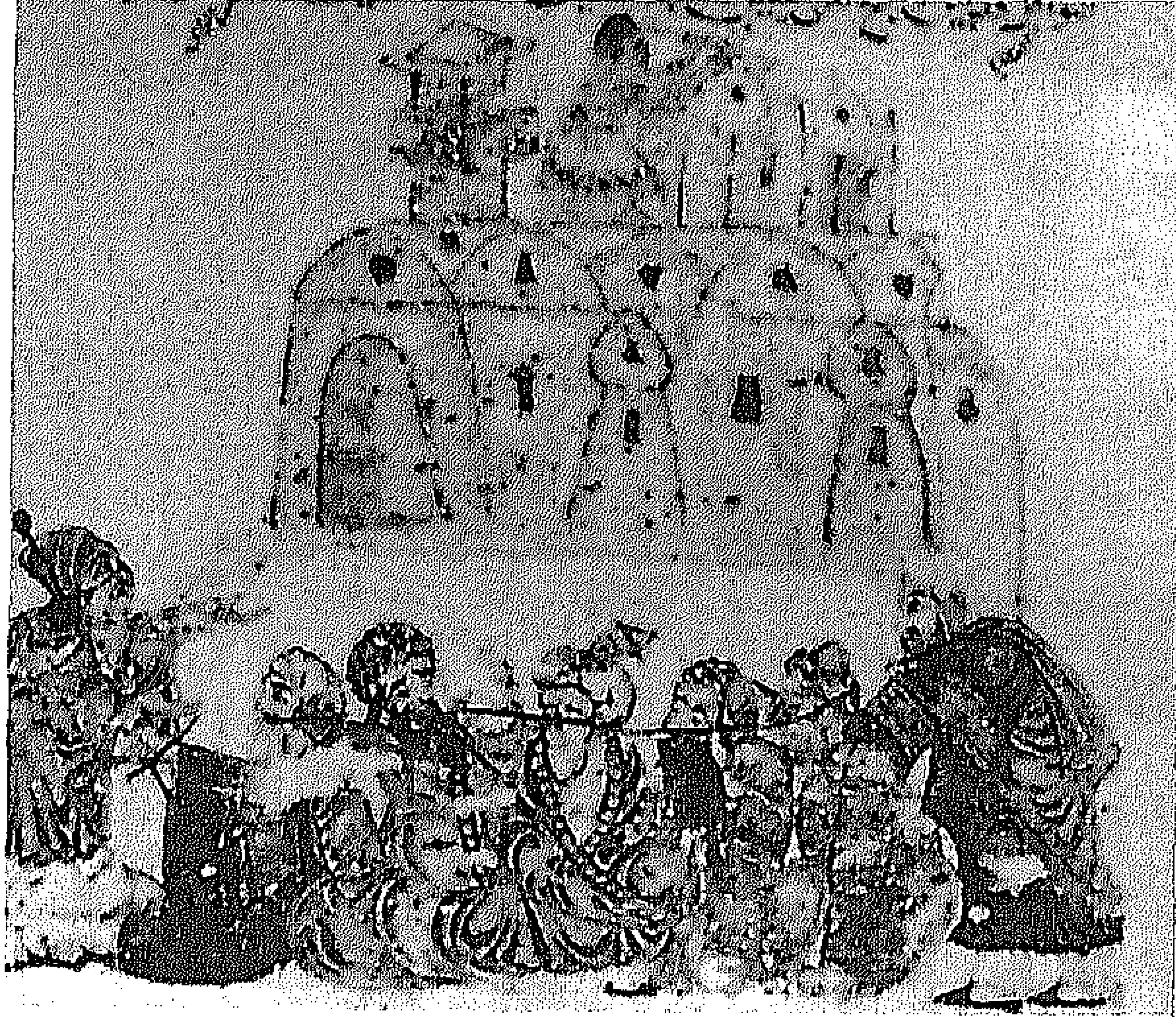
الثعبان يدخل البيت الذي كان فيه الغلام- مصورة من مخطوط "الترياق"لجالنيوس- بداية القرن٧هـ / ١٣ م- المكتبة الأهلية بفيينا

في مصورة " الثعبان يدخل البيت الذي كان فيه الغلام" من مخطوط "الترياق"لجالنيوس المنسوخ في بداية القرن٧هـ /١٣م - شكل ١١٣- يمكننا أن نشاهد تصورا مبسطا لجزء من واجهة بيت تعلوه الشرافات ويظهر منه فقط بابه الرئيسي وإحدى نوافذه، مع إغفال لتقديم أي تصور عن الحوائط.

والعمارة في هذه المصورة قد جاءتت في أسلوب إصطلاحي مبسط ساد رسوم المدرسة العربية كما سبق لنا وأن أشرنا من قبل.

أما مصورة "أبو زيد يحل ألغاز الشعراء بمدينة نجران" من مخطوط مقامات الحريري التي يعود تاريخها إلى الفترة ما بين العامين ٦٢١هـ / ١٢٢٥م و٦٣١هـ / ١٢٣١م - شكل ١١٤- نشاهد مجموعة من واجهات البيوت البسيطة في الخلفية والتي جاءت متلاصقة مع بعضها البعض لتعبر عن مدينة نجران ، ويلاحظ اعتماد المصور

على الخطوط المنحنية في تعبيره عن المظهر الخارجي(الواجهات) لهذه البيـوت ذات الطبيعة القبوية.



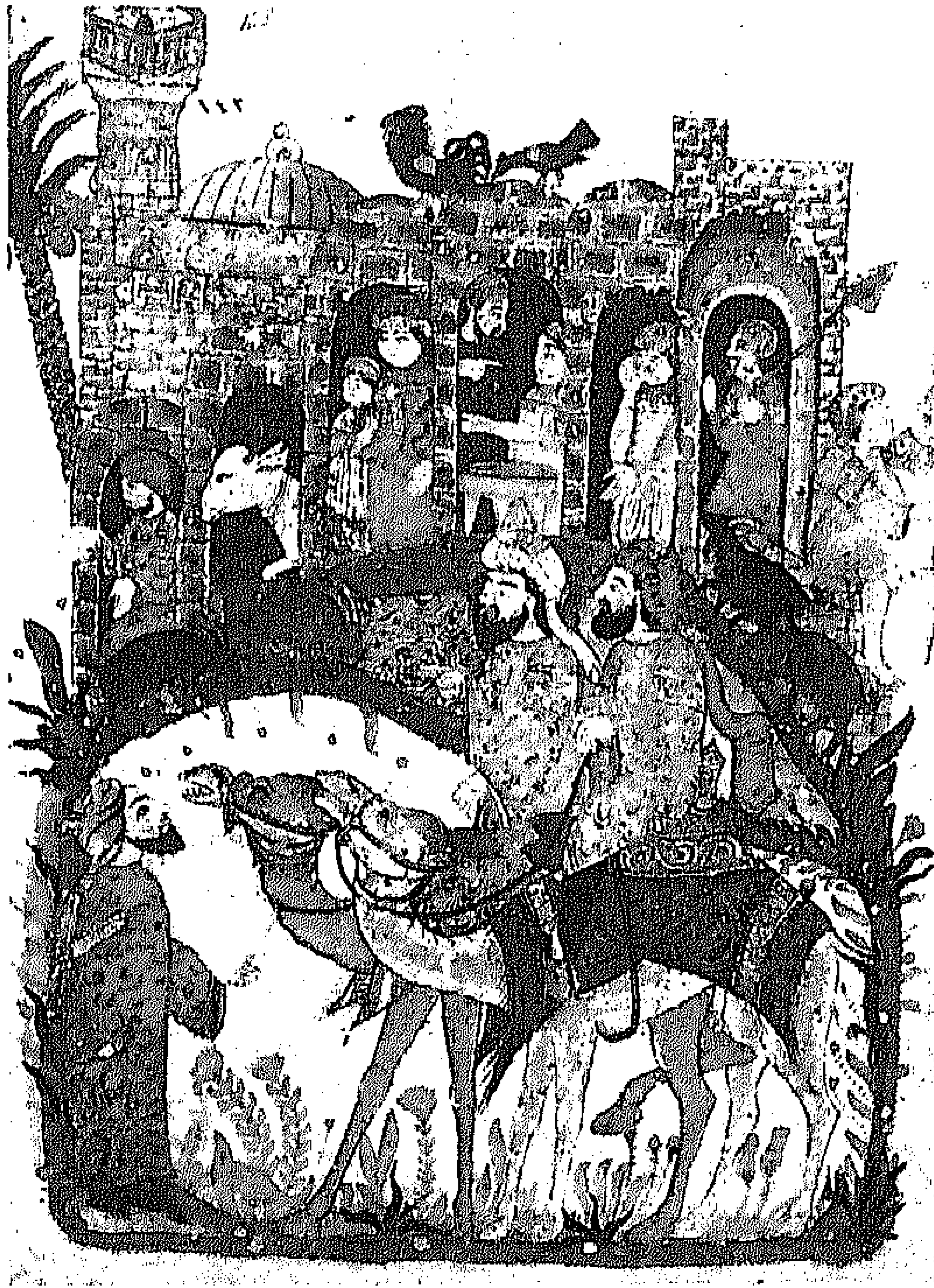
شكل (١١٤)

أبو زيد يحل ألغاز الشعراء بمدينة نجران- مقامات الحريري- ما بين العامين ٦١٥هـ/ ١٢٢٥م و٦٣١هـ/ ١٢٣١م- مكتبة مـعهد الدراسات الشرقية- أكاديمية العلوم- لننجراد (سان بطرسبرج حاليا)

ويظهر في مصورة " المرور على إحدى القـرى"مـن مخطـوط مقامـات الحريري التي صورها الواسطي في العراق فـي العـام ٦٣٤هـ /١٢٣٦ م - شـكل ١١٥- مجموعة من البيوت البسيطة المقتصدة التي اتخذ معظمها شكل قبو لـه بـاب على هيئة عقد نصف دائري إضافة إلى أن هذه البيوت قد ظهرت في تكوين متـدرج من أعلى إلى أسفل وربما قصد الواسطي بهذه المعالجة التشكيلية أن تكون بديلة عـن فكرة المنظور ليحقق بها إيحاءا بالأبعاد دون أن يلجأ لمعالجة تنقل الواقع وفقا لقواعـد هندسية صحيحة فمنطق الرسم والتصوير هنا لا يتعدى في هذه المسألة تحديدا سـطح المصورة كما يوجد في خلفية البيوت جزء من بناية لمسجد تعلوه قبة ويظهر به جـزء من مئذنة غير مكتملة .

و في معالجة العمارة في هذه المصورة يتوارى الأسلوب الخطي في طـرح أشكال العمائر ليحل بدلا عنه مجموعة من المسطحات التي تمثل حـوائط ودعامـات يظهر بها مواد البناء المختلفة من آجر وأحجار.

والعمارة قد جاءت كخلفية للمصورة تحتوى في بعض أجزاءهـا - العقـود النصف دائرية-على مجموعة من الشخوص إضافة إلى وجود موكب الحـرث وأبـي زيد في مستوى متقدم عن هذه الخلفية المعمارية.



شكل (١١٥)

المرور على إحدى القرى- مقامات الحريري- الواسطي- العـــــراق- ٦٣٤هـ/ ١٢٣٦ م

(محـــفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).

المدرسة المغولية



شكل (١١٦)

في الطريق إلى بلاد التبت- مخطوط جامع التواريخ لرشيد الدين- ٧١٤هـ/١٣١٤م

(محفوظ في الجمعية الآسيوية الملكية في لندن)

ونشاهد في مصورة موضوعها " في الطريق إلى بلاد التبت"مـــن مخطـــوط جامع التواريخ للوزير رشيد الدين والتي يعود تاريخها إلى العام ٧١٤هـ/١٣١٤م (شكل ١١٦) جزءين من واجهتين تتميزان بالهيئة الصينية وتحتل كل واجهة منهما جانبا من جانبي المصورة الأيمن والأيسر، وقد وضع المصور هاتين الواجهتين على مســتويين

مختلفين ليؤكد على فكرة العمق ، ويلاحظ أن المصور لم يهتم بمحاكاة النسب الواقعية حيث بالغ في نسبة الفتاتين قياسا بنسبة البناء المعماري، وقد جاءت الواجهة اليسرى في مقدمة المصورة حيث تظهر من خلفها فتاة جالسة بينما ظهرت الواجهة اليمني كخلفية للفتاة الثانية.

المدرسة التيمورية

في مصورة " العقوبة العلنية لثلاثة مذنبين" من ألبوم سراي المنفذ في تبريز خلال النصف الثاني من القرن ٩هـ / ١٥م (شكل ١١٧) نشاهد خلفية من البيوت ذات الواجهات البسيطة المشتملة على أبواب ونوافذ مستطيلة الشكل وإطارات زخرفية بسيطة تزين حوائط المبني من أعلى ويغلب على معظمها استخدام اللون الأزرق كما تظهر بعض القباب والشخشيخات المنتثرة فوق بنايات الخلفية .

ويلاحظ أن المصور قد عالج بعض العمائر خلال هذه المصورة معتمدا على زاوية نظر مرتفعة بحيث يمكن رؤية أسطح هذه العمائر كما يلاحظ أن المباني قد جاءت بارتفاع طابق واحد فقط

ويمكن اعتبار العمارة في هذه المصورة بمثابة خلفية للمشهد مع استفادة المصور من بعض الفتحات(النوافذ والشرفات) والأسطح أيضا في توزيع بعض الشخوص خلالها.



شكل (١١٧)

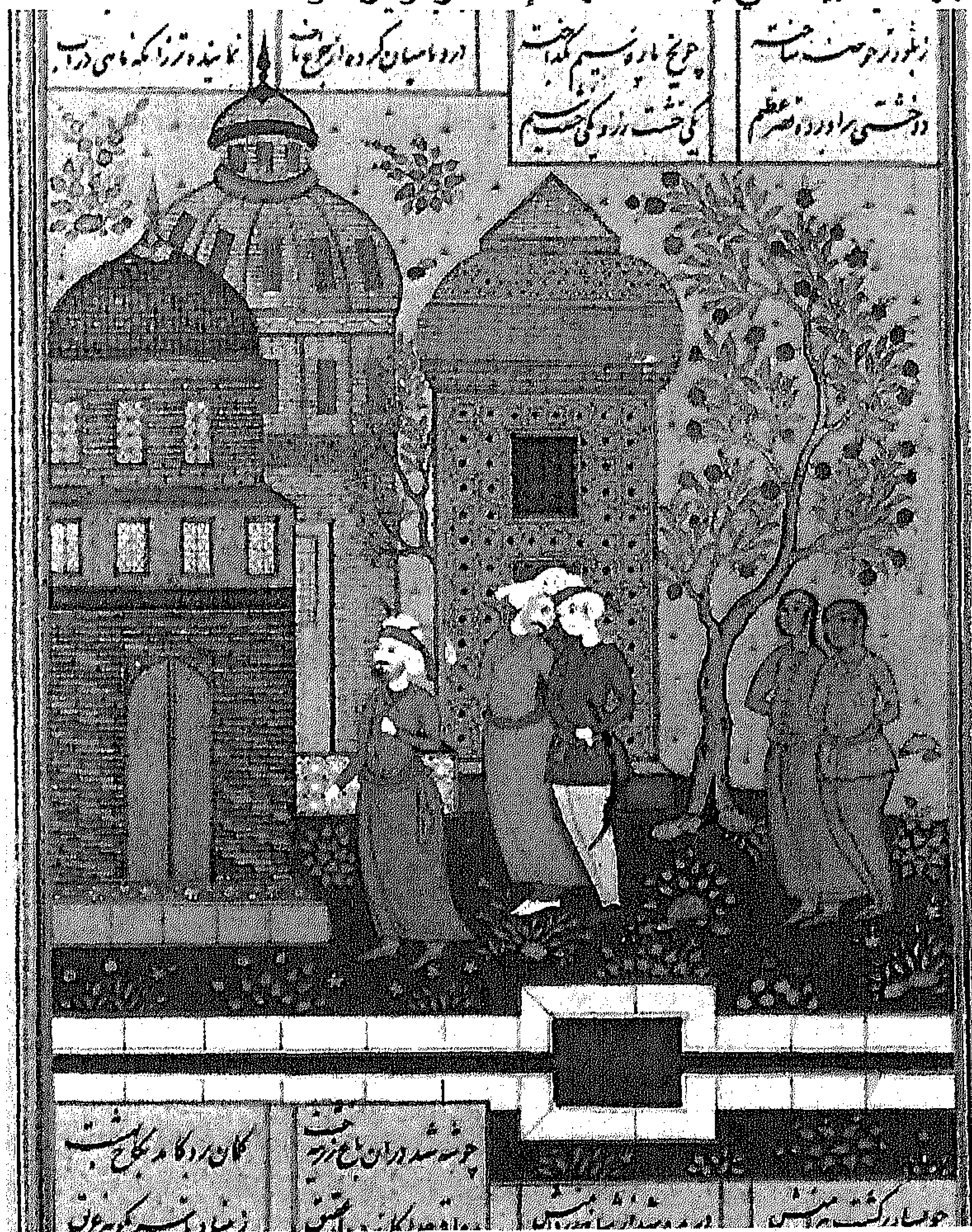
العقوبة العلنية لثلاثة مذنبين- ألبوم سراي- تبريز- النصف الثاني من القرن ٩ هـ / ١٥م

المدرسة الصفوية

وتبدو في مصورة" الإسكندر في مدينة الذهب" من مخطوط مخزن الأسرار المنسوخ في أصفهان خلال القرن ١٧م - شكل ١١٨- ثلاثة واجهات تمتاز باستطالتها

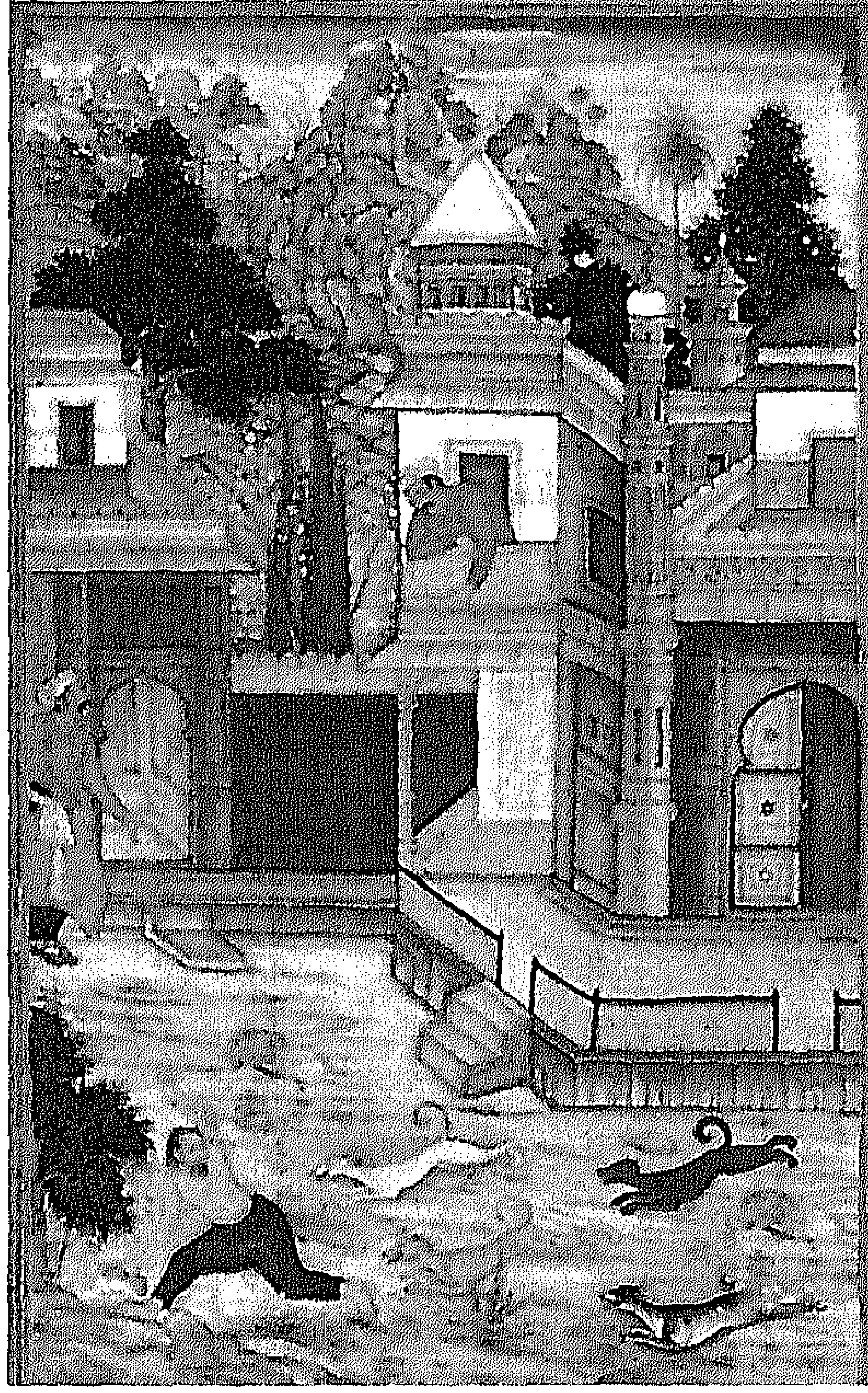
بالإضافة إلى وجود ثلاثة قباب متنوعة في الشكل تعلو قمم هذه الواجهات التي جاءت في معالجات لونية تختلف عن بعضها البعض ، وقد أضاف المصور إلـــى الواجهـــة الأمامية ذات اللون الذهبي باب مكون من مصراعين ومجموعة من الفتحات المستطيلة (النوافذ) في مستويين متتابعين أسفل القبة بينما شغلت الفتحات ثلاثة مستويات متتابعـــة في الواجهة الخلفية ذات اللون الأصفر الداكن، ومن بينها مستويين في جسم القبـــة،في حين أن الواجهة الثالثة لم يظهر بها سوى فتحة (نافذة) واحدة فقــط تتوســط الحـــائط المواجه مع ظهور جزء علوي من فتحة أخرى ربما تمثل باب المدخل كما يلاحظ في الأرضية وجود فسقية مياه مستطيلة الشكل وذات مجريين نحيلين (قناتين نحيلتين).

وقد وزعت العمارة في هذه المصورة ما بين الخلفية والجانب الأيسر حيـــث توجد الواجهة الذهبية التي يقف أمامها الإسكندر ومرافقوه.



شكل (١١٨)

الإسكندر في مدينة الذهب- مخزن الأسرار- اصفهان- حوالي القرن١١ هـ / ١٧م

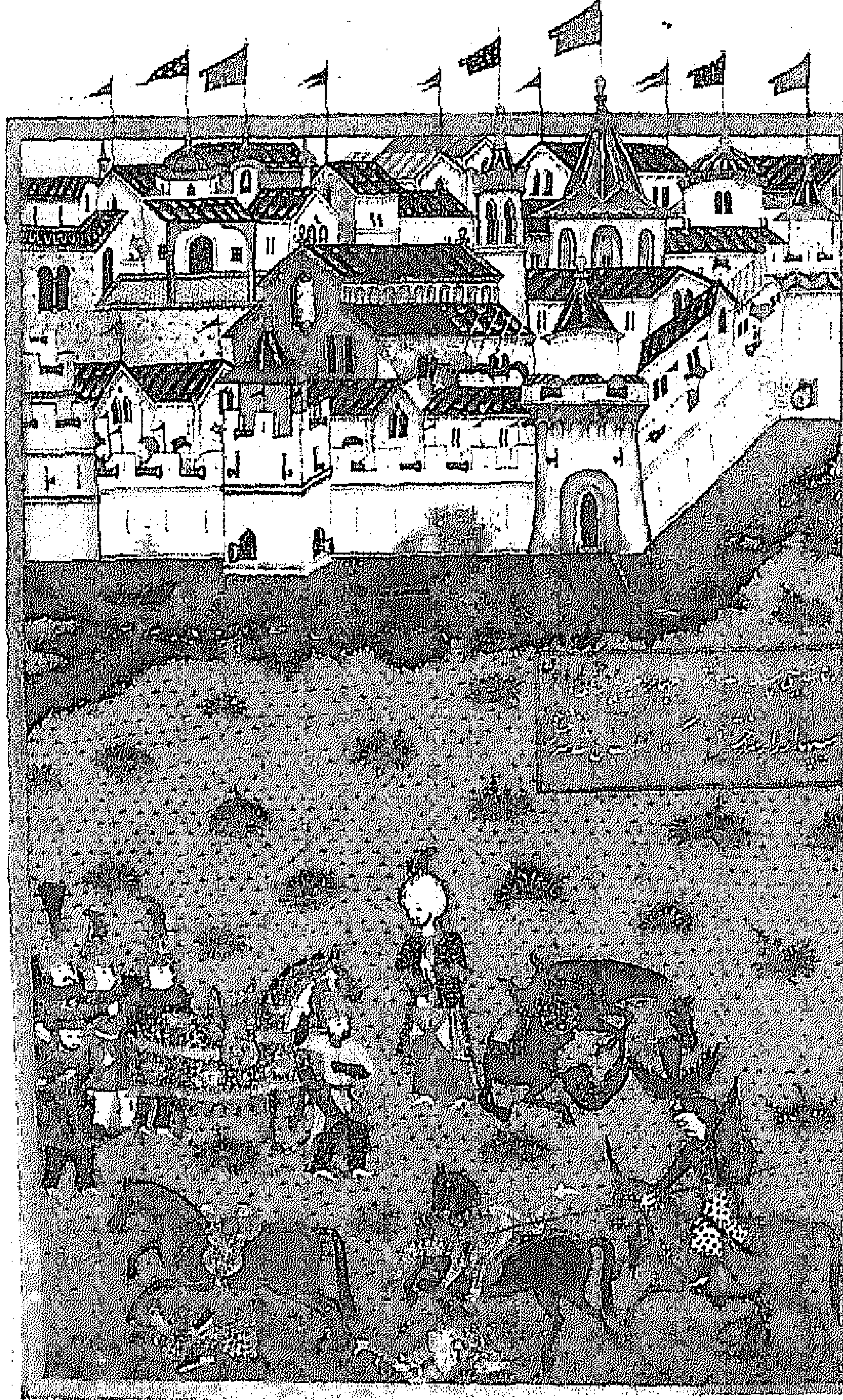


شكل (١١٩)
مطاردة الكلاب- جلستان- بخارى ٩٧٤ هـ/ ١٥٦٧ م

ومن واجهات البيوت في المدرسة المغولية الهندية ما يظهر في مصورة" مطاردة الكلاب" من مخطوط جلستان الذي يرجع إلى بخارى في عام ٩٧٤ هـ/ ١٥٦٧م(شكل ١١٩) ، ويبدو البناء المعماري فيها أكثر تعقيدا قياسا بما عرضنا له من واجهات سابقة فقد عني المصور إلى حد ما بإظهار الكتل المعمارية والمستويات الرأسية والأفقية المتنوعة وكذلك كثير من التفاصيل والعناصر المعمارية بما يعطي فكرة عن التجسيم ، وفي هذه المصورة ظهرت مجموعة من البنايات مؤلفة من أكثر من طابق مع وجود أبراج بعضها يشبه المآذن وقد عني المصور برسم المظلات والشرافات والزخارف الجصية والعقود والأبواب والمقصورات والأسوار والنوافذ والسلالم الصغيرة المؤدية إلى البيوت الموجودة فوق مستوى مرتفع قليلا عن مستوى أرضية الشارع ومحاط بسور خارجي قصير يحصر في المساحة الواقعة بينه وبين واجهة المبني مساحة منبسطة تمثل أرضية الفناء المكسوة ببلاطات القاشاني.

وفي هذه المصورة تأتي العمارة في نسق كتلي يحتل قسما كبيرا من المساحة المصورة ويحتفظ لنفسه بكيان راسخ وهي - العمارة- تشغل موقعا متوسطا بين مقدمة اللوحة حيث نشاهد المطاردة وخلفية اللوحة التي تشغلها عناصـر نباتيـة وصـخرية ومعمارية تغيب عنها التفاصيل الواضحة.

المدرسة التركية العثمانية

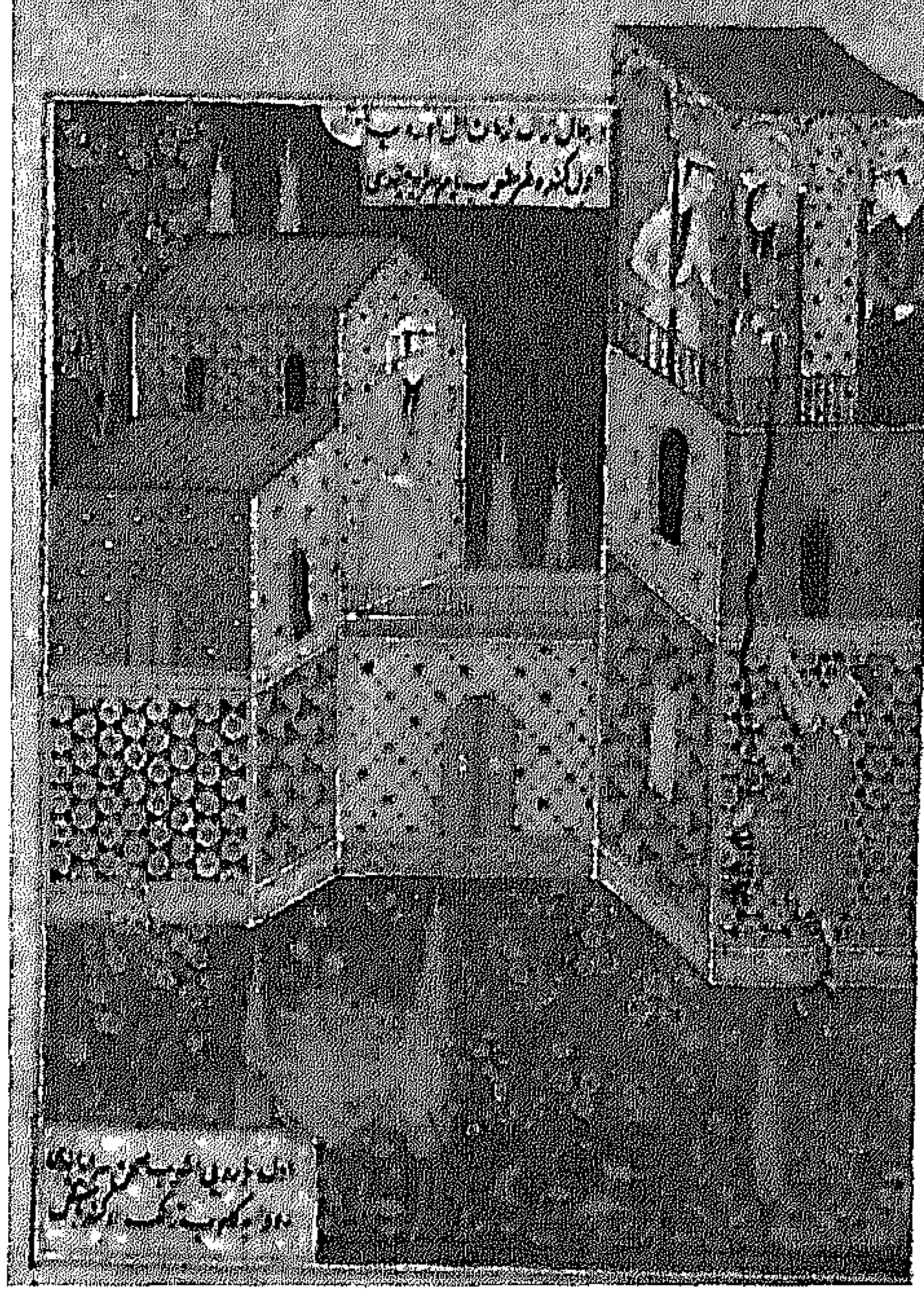


شكل (١٢٠)

حصار تيميشوارا- سليمان نامة- ٩٦٥ هـ/ ١٥٥٨م

تعطينا مصورة " حصار تيميشوارا" من مخطوط سليمان نامة المنسـوخ فـي عام ٩٦٥ هـ/ ١٥٥٨م- شكل ١٢٠- فكرة عامة عن شكل الواجهات فـي التصـوير الإسلامي في المدرسة التركية العثمانية، والتي تمتاز بتعدد طوابقها إضافة إلى انتشار الأسطح الجمالونية والأبراج والقباب مع الاهتمام في التنوع اللوني وكذلك التنوع فـي الارتفاعات وأحجام العمائر، والاهتمام بتجسيم العمائر وطرحها في سياق كتلي، وقـد

جاءت العمارة في هذه المصورة كخلفية تشغل المنطقة العلوية من المصورة حيث تدور الأحداث في مساحة كبيرة منبسطة تمثل الأرضية.



شكل (١٢١)

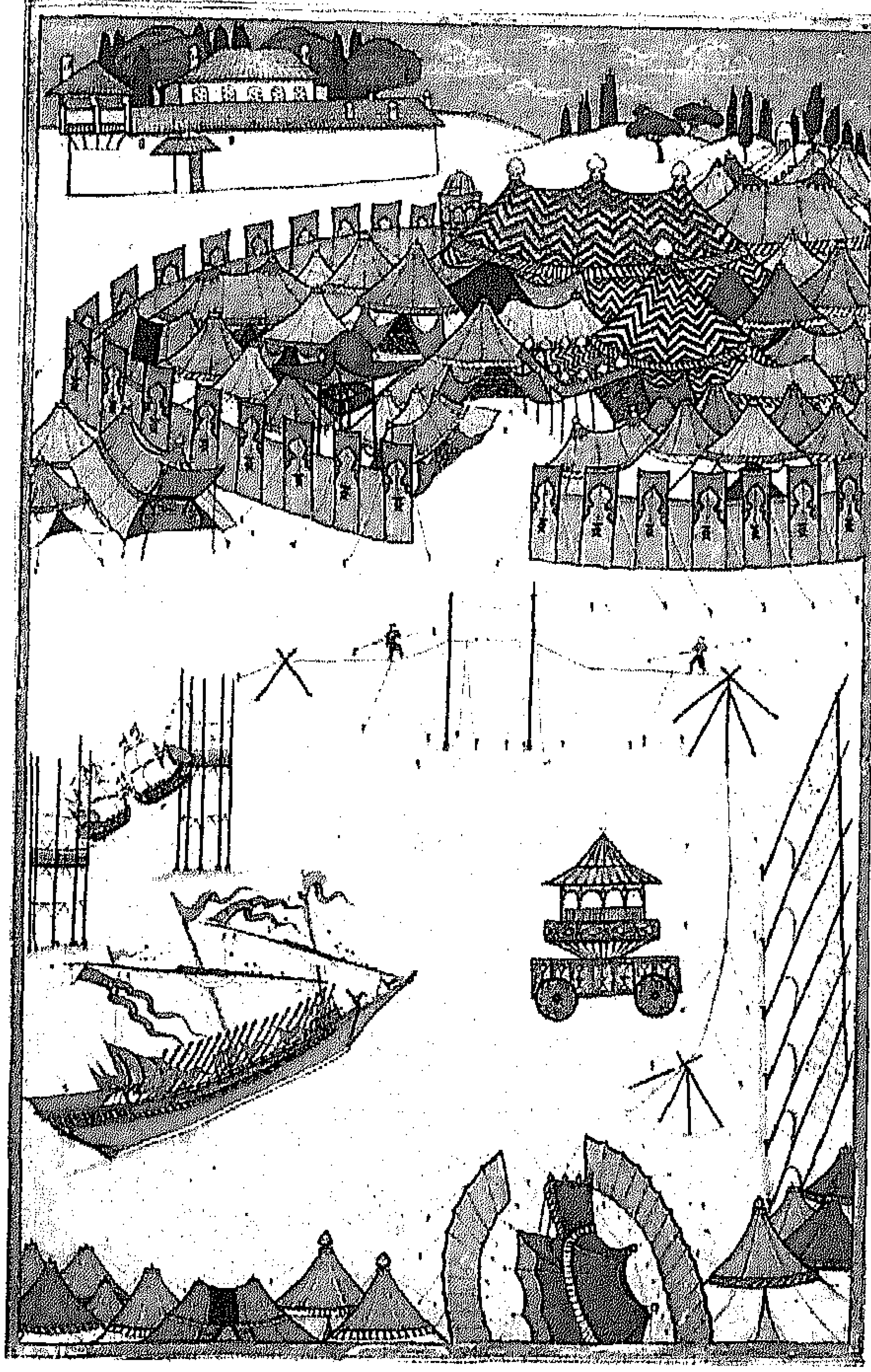
زال و روذابه- الشاهنامة- القرن ١١هـ/ ١٧م- تركيا

أما مصورة" زال و روذابه" من مخطوط الشاهنامة والذي يعود إلى القرن ١١هـ/ ١٧م - شكل ١٢١- فإنها أيضا تطرح العمارة في ذات السياق الكتلي ولكن المصور هنا اختصر عدد العمائر بما يتناسب مع الحدث فأظهر لنا أربعة كتل معمارية فقط ربما تكون مجموعة من الأجنحة الواقعة ضمن مبنى عام وكبير، وهذه الكتل ذات ارتفاعات مختلفة تتراوح ما بين طابق واحد إلى ثلاثة طوابق ينتهي أحدها بسطح(سقف) جمالوني الشكل فيما تظهر مقصورة علوية في قمة مبني آخر تتآلف من بائكتين متعامدتين من العقود، وهناك أيضا سور قصير يعلو المبني ذي الطابق الأوحد.

وقد ظهر في هذه المصورة عدد قليل من الفتحات خلال الحوائط وهي فتحات ذات عقد نصف دائري وواحد منها فقط قد جاء على شكل مستطيل.

ويتبين أن المصور قد اهتم بالزخرفة والتنوع اللوني في معالجة الحوائط وتزيينها بالبلاطات المزركشة والأشرطة الزخرفية.

ويتضح أن العمارة تحتل القسم الأكبر من المصورة وتشتمل على الشخوص داخل بعض من أجزاءها وفي محيطها أيضا.

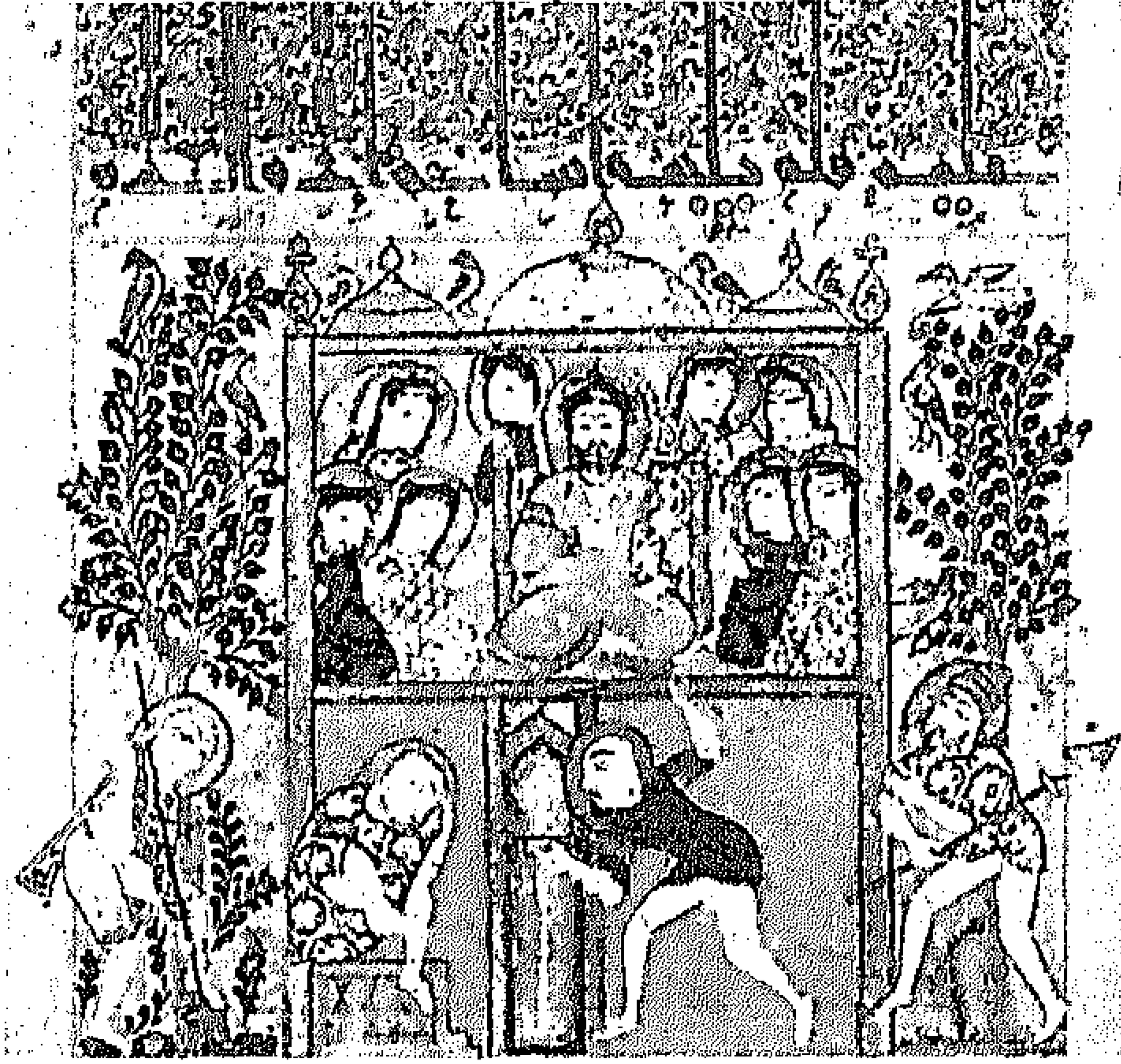


شكل (١٢٢)
إعداد ساحة عرض العيد- سورنامه- اسطنبول ١١٣٢ هـ/ ١٧٢٠ م

وتظهر في مصورة "إعداد أرضية عرض العيد" من مخطوط سورنامه الذي يعود إلى اسطنبول في عام ١١٣٢ هـ/ ١٧٢٠م (شكل ١٢٢) واجهة معمارية وحيدة في الخلفية وهي واجهة بسيطة مؤلفة من طابقين وتمتاز بوجود الأسطح الجمالونية التي ميزت العمائر الخارجية(الواجهات) في المدرسة التركية العثمانية.

٢- العمائر الداخلية مع عناصر وعمائر خارجية:
(مجالس وحجرات ومخادع نوم)

أمكن للباحث العثور على عدد من المصورات التي عنيت برسوم العمائر الداخلية من مجالس وحجرات ومخادع نوم مع ظهور عدد من العناصر والوحدات المعمارية الداخلية في ذات الوقت، وذلك في المدرسة العربية،المغولية، التيمورية.



شكل (١٢٣)
رجـــل لدغه ثعـبان حمل إلى بيت الطبيـــب للعلاج- كتاب الترياق- العراق ٥٩٥هـ - ١١٩٩م

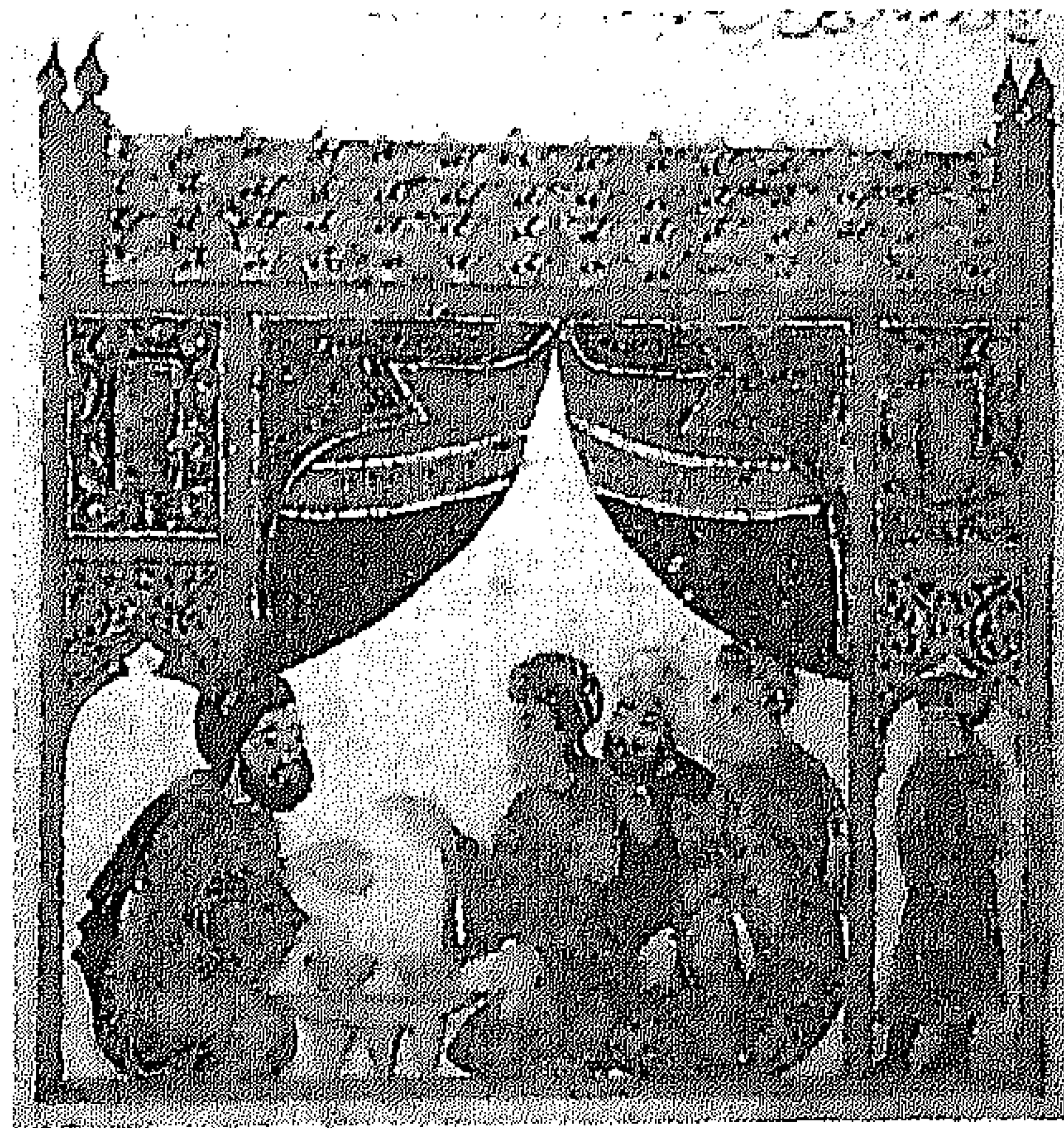
في مصورة" رجـــل لدغه ثعـبان حمل إلى بيت الطبيـــب للعلاج " مـــن مخطـــوط كتاب الترياق المنسوخ في العراق في العـــام ٥٩٥هـ - ١١٩٩م (شـــكل ١٢٣) ظهر البناء المعماري وقد شغل منطقة منتصف المصورة بأكملها وامتـد إلـــى أعلى وإلى الجانبين أيضا ليكون هو العنصر الأكبر من حيث المساحة التـــي يشـــغلها ضمن المساحة الكلية للمصورة، وهذا البناء قوامه عدد قليل من الدعامات الرأسية التي تحمل فوقها عوارض أفقية تمثل الأسقف التي تغطى الطابق الأول الأرضـــي (أو مـــا يشكل هذا الطابق) وكذلك الطابق العلوي الذي يحمل أعلا ه ثلاثة قباب أحدهما كبيـــرة وتوجد في المنتصف بين القبتين الأخريين الصغيرتين كما نجد أيضا عقدا ربما يمثـــل عقد المدخل ومن تفاصيل المكان يوجد مقعد في الطابق الأرضي يجلس عليه الرجـــل المصاب(الذي لدغه ثعبان) وفي الطابق العلوي مقعد آخر- أو أريكة صغيرة- يجلـــس الحكيم عليه وهذا هو قوام ذلك البناء المعماري البسيط في هيئته والذي يشـــكل جـــزءا من مكان عام وشامل يحتوى على مشهد خارجي يظهر على جانبي المبنى ويتمثل في عناصر نباتية (شجرتين كبيرتين تصلان إلى ارتفاع مقارب لارتفاع المبنى ذاته إضافة إلى مجموعة منتثرة على جانبيهما من نبتات صغيرة) ومجموعة مـــن الطيـــور التـــي حطت معظمها فوق المبنى وعلى أفرع الشجرتين الكبيرتين وشخصين يحمل أحـــدهما حربة ويبدو أنه احد حراس هذا المبنى وهو نفسه ذات الشخص الذي لدغه الثعبان أما الشخص الثاني الموجود في الناحية المقابلة فيبدو أن يقتل الثعبان بعصا طويلة يمسكها بقوة من طرفيها. والتكوين إلى حد ما تغلب عليه سمة التماثل المتوازن فنجـــد معظـــم

العناصر تتوزع على جانبيه بطريقة متماثلة تقريبا وهي سمة أساسية من سمات المدرسة العربية في التصوير.

وبشكل عام يمكننا أن نقول أن المصور قد صنع قطاعا هندسيا طوليا في جسم ذلك المبنى لكي يتمكن المشاهد المواجه تماما للمبنى من مشاهدة الحدث الداخلي في نفس الوقت الذي يستطيع فيه أن يشاهد الأحداث الدائرة في الخارج والتي لا تنفصل عن المشاهد الداخلية حيث يتألف الموضوع الكلي للمصورة.

وكما أن المصور قد راعى هنا – في تلك المصورة- البساطة والتجريد والتسطيح أثناء عمله في تصوير العمارة بما يعطى تلك الخطوط في علاقاتها معا وبما تشتمل عليه من عناصر ومفردات قليلة طاقة إيحائية بمعنى المكان وكينونته فإنه يتبين لنا أيضا أن النسب بين أجزاء المكان قد بدت مختلة بشكل واضح كما أن علاقات الحجوم أيضا بدت على النحو ذاته فالمصور وإن كان قد منح المبنى مساحة أكبر من مساحة المصورة العامة فهي مساحة إطارية فقط (أي أنها مجموعة من الإطارات أو الخطوط الخارجية التي تحوى بداخلها عناصر أخرى ذات بطولة وكيان واضحين) نجده قد بالغ في أحجام الشخوص الصانعة للحدث وللموضوع وهو ما يؤكد على فكرة عدم القصدية الكلية في تصوير العمائر بحد ذاتها.

وفي هذه العمارة المبكرة تغيب الكتل وتبرز الخطوط والمساحات اللونية الصماء وتقل عناصر الأثاث والأبواب والنوافذ وتختفي التفاصيل وينتفي وجود وحدات إضاءة كالمسارج وغيرها وعدا الكأس الذي يحمله الحكيم في يده والمقعدين والمدخل لا نستطيع أن نشاهد أية عناصر أخرى داخل الطابقين المرسومين من عناصر الأثاث الداخلي والأواني المستخدمة وما إلى ذلك من أشياء يفترض وجودها بالداخل.



شكل (١٢٤)

الحارث يجلس مع أصدقاءه يتسامرون – مقامات الحريري- الواسطي- العراق ٦٣٤هـ/١٢٣٦م



شكل (١٢٥)

مخطوط مقامات الحريري- الضيوف داخل منزل التاجر - الواسطي- العراق - ٦٣٤هـ / ١٢٣٦م

(محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).



شكل (١٢٦)

حديـــــث بين أبي زيد السروجي وأحد الغلمان بينما امرأة تغزل على الدولاب - مقامات الحــــريري- الواسطي- العراق ٦٣٤هـ / ١٢٣٦م - المكتبة الأهلية بباريس

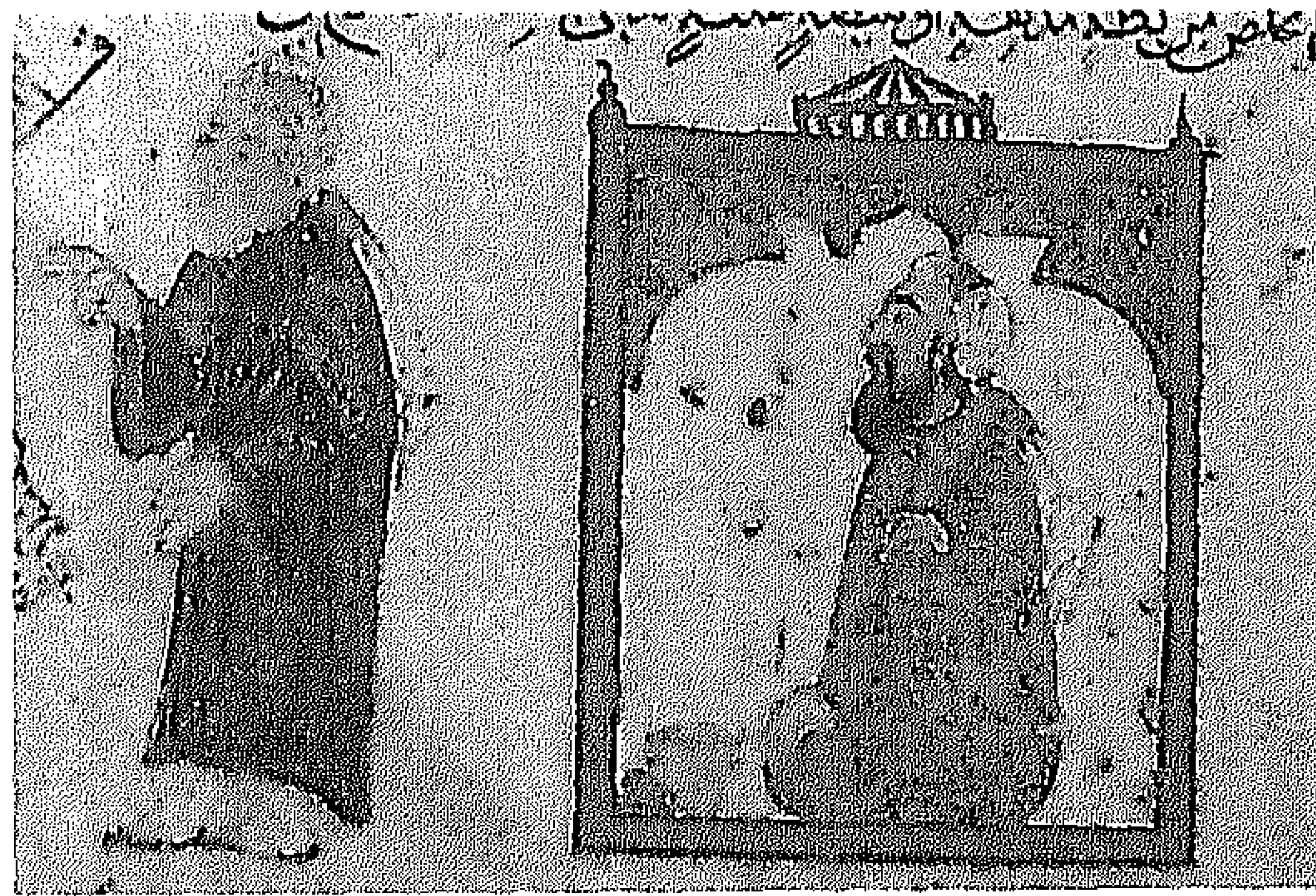
وفي مخطوط مقامات الحريري التي صورها الواسطي نجد كثيرا من الأماكن الداخلية والحجرات التي يمكن وصف عمائرها بالعمائر الإصـطلاحية مـع ظهـور لعناصر خارجية محدودة و اقتصاد في عدد العناصر المصورة والاعتماد أيضا علـى تكوين معماري هندسي متماثل وهو لا يحيد في طرحه المعماري لهذه الأماكن عـن هذا الأسلوب أبدا ، وهذا ما نجده في مصورات " الحارث يجلس مع أصدقـــــاءه يتـــسامرون"(شـكل ١٢٤)،" الضـيوف داخـل منـزل التـاجر"(شـكل ١٢٥)،"

حديث بين أبي زيد وأحد الغلمان بينما امرأة تغزل على الدولاب"- شكل رقم ١٢٦-،" الحارث بن همام داخل حجرته وأمامه أبو زيد السروجي"(شكل ١٢٧)،" مشهد داخل حجرة تعلوها شخشيخة"(شكل ١٢٨).



شكل (١٢٧)

مخطوط مقامات الحريري-الحارث بن همام داخل حجرته وأمامه أبو زيد السروجي- العراق ٦٣٤هـ / ١٢٣٦م (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).



شكل (١٢٨)

مشهد داخل حجرة تعلوها شخشيخة- مقامات الحريري- الواسطي- العراق - ٦٣٤هـ / ١٢٣٦م محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).

وفي هذه البيوت أو الحجرات الداخلية سيكون من اليسير علينا أن نجد مجموعة من الستائر والمقاعد البسيطة والمناضد الصغيرة وبعض الآنية ووحدات الإكسسوار البيتية وبعض العقود البسيطة التي ترمز إلى المداخل، وقد عني الواسطي بزخرفة الستائر والأجزاء التي عمد على إظهارها من المبنى كما يمكننا ان نشاهد زخارف التوريق إضافة إلى عناصر خارجية كالقباب وبرج الحمام والشرافات.

وعلى الرغم من أن هذه الحجرات أو البيوت تبدو غنية بالتفاصيل الزخرفية إلا أنها تتبع في بناء هيكلها الخارجي ما يمكن تسميته بالأسلوب الخطي.

ومن نماذج حجرات الطعام الموجودة بداخل البيوت ما نجـده مصـورا فـي مخطوطي مقامات الحريري في النسخة المحفوظة بمعهـد الدراسـات الشـرقية فـي لننجراد وفي نسخة الواسطي المحفوظة في المكتبة الأهلية بباريس، وفـي مصـورة (شكل ١٢٩) وموضوعها" وليمة داخل منزل أحد الأثرياء" من المخطوطة الأولى نجـد نموذجا للعمارة الاصطلاحية المؤلفة من مجموعة من الخطـوط البسـيطة الموزعـة بطريقة التماثل المتوازن لتمنحنا إحساسا بكنه المكان الذي يتكون مـن عقـد نصـف دائري في الوسط على جانبيه عقدان صغيران وفي أعلى السقف نجد مجموعـة مـن الشرافات على شكل أنصاف دوائر مشغولة بزخارف التوريق كما تتدلى مـن العقـود ثلاثة ستائر معقودة.

وتعتبر عمارة هذه المصور بمثابة خلفية للمشهد بما يشتمل عليه من شخوص يصنعون الحدث المراد التعبير عنه.



شكل (١٢٩)

وليمة داخل منزل أحد الأثرياء- مقامات الحريري - ما بين العامين ٦٢١هـ/ ١٢٢٥م و٦٣١هـ / ١٢٣١م-



شكل (١٣٠)

مأدبة داخل منزل التاجر- مقامات الحريري- الواسطي- العراق - ٦٣٤هـ / ١٢٣٦م

أما المصورة الثانية وموضوعها"مأدبة داخل منزل التاجر" (شكل ١٣٠) فقد جاءت أيضا في سياق خطي اصطلاحي بسيط حيث يظهر المكان من خلال قائمين رأسيين يحملان من أعلى مساحة يشغلها شريط من زخارف التوريق الذي يعلوه صف من الشرافات ثم نجد ثلاثة قباب الوسطى منها كبيرة ومدببة الشكل والقبتين الجانبيتين نصف كرويتين وصغيرتين وتتدلى ستارتان كل واحدة منهما معقودة بالقائم الذي توجد في جهته.



شكل (١٣١)
وليمة غذاء في دار طبيب- مخطوط دعوة الأطباء لابن بطلان البغدادي- ٦٧٢هـ/١٢٧٣م
مكتبة الأمبروزيانا بميلانو

في مصورة" وليمة غذاء في دار طبيب" من مخطوط دعوة الأطباء لابن بطلان البغدادي المنسوخ في العام ٦٧٢هـ/١٢٧٣م (شكل ١٣١) نجد تصورا لمكان داخل منزل به وليمة، وهذا المكان يظهر على هيئة (قاعة مستطيلة تحليها زخرفة في الركنين العلويين عبارة عن عقد تزينه فروع نباتية متماوجة يشاهد فيها أنصاف مراوح نخيلية) [١]

وفي مصورة "اللص المخدوع " من مخطوط كليلة دمنة الذي يرجح انتسابه إلى مصر أو سوريا والمنسوخ خلال القرن ٧هـ / ١٣م – شكل ١٣٢- نشاهد حجرة نوم مؤلفة من عقد أوسط مقوس وعقدين جانبيين صغيرين لهما تكوين بسيط على هيئة مستطيل، مع وجود مساحة ملونة (علي شكل شبه منحرف تقريبا) أعلى العقد الأوسط وربما قصد بها المصور التعبير عن الشخشيخة، فيما تظهر مجموعة من الأواني

(١) - أبو الحمد محمود فرغلي: المرجع السابق، ص ١٤٦

وقطع الإكسسوار المنزلية ومخدع للنوم وستارة موزعة جميعا بـداخل هـذه العقـود الثلاثة التي تتزين بعض من أجزاءها بزخارف هندسية ونباتية بسيطة التكوين.



شكل (١٣٢)

اللص المخدوع- كليلة ودمنة- مصر أو سوريا- القرن ٧هـ / ١٣م (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).



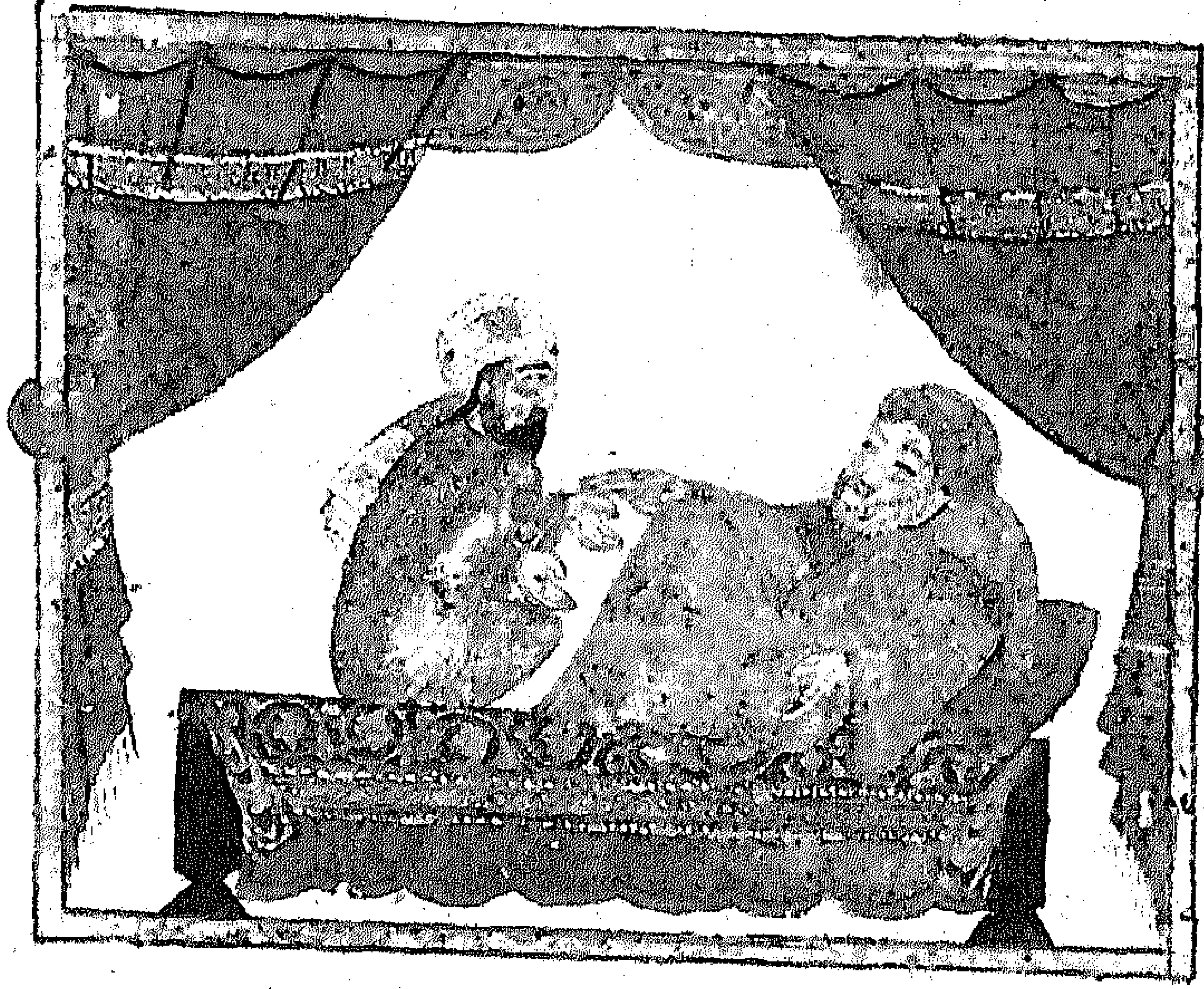
شكل (١٣٣)

أبوزيد مريضا- مقامات الحريري- المقامة ١٩- القرن ٧ هـ/ ١٣م- المكتبة الأهلية بباريس

ومن حجرات ومخادع النوم في المدرسة العربية ما يمكن مشاهدته في عـدد غير قليل من المصورات ونذكر من بينها مصورة" أبوزيد مريضـا" مـن مخطـوط مقامات الحريري المنسوخ في سوريا خلال القـرن ٧ هـ /١٣ م- شـكل ١٣٣- والمكان مؤلف من عقد نصف دائري مزخرف بوحدات نباتية ويوجد أسفل منـه أبـو زيد فوق سريره وأمامه يجلس مجموعة من الشخوص داخل عقدين أحدهما مسـتطيل

الشكل وصغير ربما يمثل مدخل والآخر كبير ويوجد به كوشتين منحنيتين ويعلو هذين العقدين شريط زخرفي يمتد أفقيا ليحمل فوقه قبة صغيرة كما أن العقد الصغير يوجد به شريط زخرفي آخر عريض ويوجد إلى جانب سرير أبي زيد عقد ثاني صغير ربما يمثل مدخلا ثانيا.

والعمارة في هذه المصورة تبدو في هيئة اصطلاحية كما أنها تبدو كإطارات تحصر بداخلها الشخوص وبعض قطع الأثاث والإكسسوار المتمثلة في السرير وفي إناءين ممتلئين بالفاكهة أو الطعام.



شكل (١٣٤)

أبوزيد في السرير مع ابنه- مقامات الحريري- الواسطي- العراق ٦٣٤هـ / ١٢٣٦ م

(محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس)

وهناك مصورة" أبوزيد في السرير مع ابنه" من مقامات الحريري التي رسمها الواسطي في العراق في العام ٦٣٤هـ / ١٢٣٦ م - شكل ١٣٤- والحجرة عبارة عن عقد مستطيل تتدلى إلى جانبيه ستارتان متماثلتان ومعقودتان بالقائمين الرأسيين ، ويلاحظ وجود كوشتين عريضتين ومتماثلتين تختفي مساحة كبيرة منهما وراء الستارتين، وقد تم زخرفة هاتين الستارتين بزخارف التوريق النباتية ، وفي هذه المصورة يلاحظ وجود السرير في المنتصف.

والعمارة جاءت في سياق خطي واصطلاحي ويمكن القول بكونها مجرد إطار يدور بداخله الحدث موضوع المصورة.

المدرسة المغولية



شكل (١٣٥)
اللص المخدوع- مصورة من مخطوط"كليلة ودمنة
٧٤١هـ/١٣٤٤م- محفوظة بدار الكتب المصرية

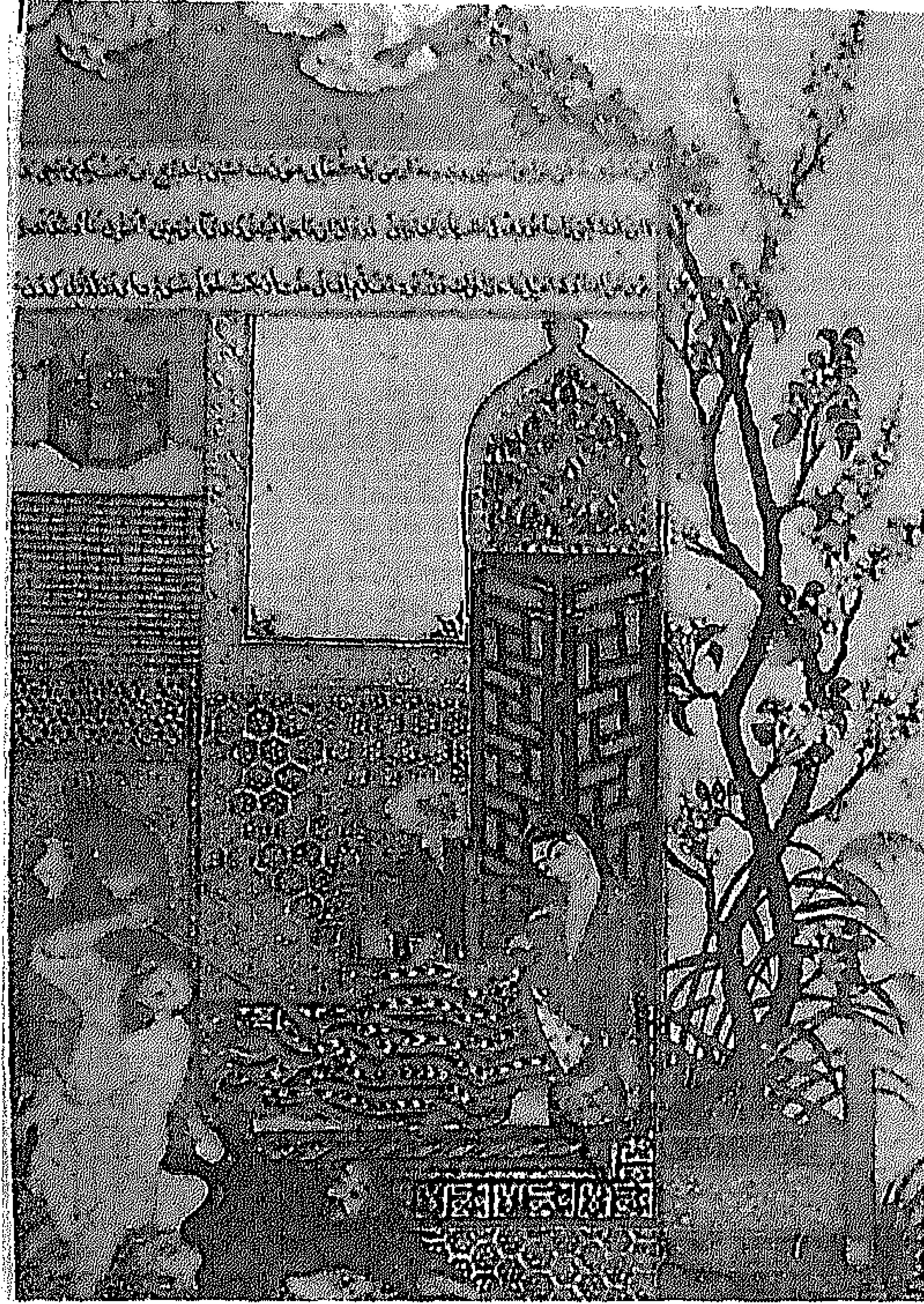
ومن نماذج الحجرات داخل البيوت في المصورات الإسلامية من المدرسة المغولية نجد نموذج لحجرة نوم يظهر خلال مصورة"اللص المخدوع" في النسخة التي تعود للعام ٧٤١هـ/١٣٤٤ م- شكل ١٣٥- وقد اعتمد المصور في تصويره للمكان على وجود عقد مفصص في الناحية اليسرى مع إضافة شخشيخة في المنطقة الخارجية العلوية وإلى يمين العقد أظهر المصور جزءا من حائط الحجرة وقد زينه بشريط عريض من الزخارف الهندسية كما أظهر حائطا ثانيا خلف العقد وشغل مساحة منه بزخارف بسيطة الشكل، وقد جاءت العمارة في هذه المصورة معتمدة على الأسلوب المسطح، وهي تشغل معظم المساحة المصورة وتعتبر حاوية للحدث الدائر موضوع القصة.

المدرسة التيمورية

في مصورة "اللص المخدوع" من مخطوط كليلة ودمنة والذي يرجع تاريخه إلى الفترة من عام ٧٥٧ هـ/ ١٣٦٠ م إلى عام٧٧١ هـ/ ١٣٧٤م - شكل ١٣٦- يظهر نموذج لحجرة نوم يوجد (في الحائط الخلفي من هذه الحجرة باب ذو مصراعين يتألفان من حشوات خشبية بها زخارف دقيقة، ويعلو الباب عقد مدبب مشغول بالزخارف النباتية التي يحيط بها إطار مفصص، والحائط والأرضية يكسوهما بلاط من القاشاني السداسي المنتظم المصفوف بجوار بعضه البعض، ويلاحظ وجود حنية في الحائط

خلف الزوج تماما وهي تشتمل على عدد من الأرفف)[1] ،وقد ظهرت بعض العناصر المعمارية الخارجية كالشخشيخة وجانب من سور حديقة البيت والذي يلاحـظ رسـمه بشكل أقرب إلى المنظور المنضبط.

والعمارة تحتوي في ثناياها على الشخوص المشاركين في القيـام بالحـدث موضوع التصوير.



شكل (١٣٦)

اللص المخدوع- مصـــورة من مخـــطوط"كـــليلة ودمنة"

٧٥٧- ٧٧١هـ/ ١٣٦٠ - ١٣٧٤م - محفوظة بمكتبة الجامعة باستنبول

كما نجد مصورة أخرى من نفس المخطوط الســابق وموضــوعها" النجــار وزوجته ورفيقها" - شكل ١٣٧- تعطينا تصور عن إحدى حجرات النوم والتي تتشابه في تكوينها مع المصورة السابقة مع وجود بعض الاختلافات كشكل حشوات وزخارف الباب، ووجود نافذة صغيرة بدلا عن الشخشيخة ، ووجود مظلة محمولة على عمــود صاعد من طرف سور الحديقة الخارجية كما يلاحظ اختلاف الألوان المستخدمة فــي كل من المصورتين.

(١)- حسن الباشا: التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، ص ٢٥٠.

وقد وظفت العمارة في المصورة بحيث تعطي فكرة عن طبيعة المكان الذي تدور خلاله الاحداث شأن المصورة السابقة.



شكل (١٣٧)
النجار وزوجته ورفيقها - مصورة من مخطوط"كليلة ودمنة"
٧٥٧- ٧٧١هـ/١٣٦٠ - ١٣٧٤م محفوظة بمكتبة الجامعة باستنبول

ثالثا: مدن وقرى وشوارع وميادين

المدرسة العربية

نشاهد في مصورة " أبو زيد يحل ألغاز الشعراء بمدينة نجران" التي سبق التعرض لها بالدراسة من قبل في قسم سابق من هذا البحث - شكل ١١٤- واحدة من المدن في خلفية المصورة وهي مدينة نجران التي تتألف من مجموعة من واجهات البيوت البسيطة المتلاصقة مع بعضها البعض وقد عالجها المصور معتمدا- كما سبق القول- على الخطوط المنحنية في تعبيره عن العمارة الخارجية لهذه البيوت، وقد جاءت العمارة كخلفية يدور أمامها الحدث موضوع المصورة.

وعبر الواسطي عن القرية في مصورة " المرور على إحدى القرى"- شكل ١١٥- من مخطوط مقامات الحريري التي تعرضنا لها بالدراسة من قبل وذكرنا أنها

تتألف مجموعة من بيوت اتخذ معظمها شكل قبو له باب على هيئة عقد نصف دائـري إضافة إلى أنها قد ظهرت في تكوين متدرج.

وذكرنا أيضا أن العمارة قد جاءت في هذه المصورة كخلفية تحتوى في بعض من أجزاءها على مجموعة من الشخوص إضافة إلـى وجـود موكـب الشخصـين الرئيسيين في المقامة في مستوى رئيسي متقدم عن هذه الخلفية.

المدرسة المغولية

ومن المصورات المغولية نشاهد تصورا لطريق(شارع) في مصورة سبق وأن أشرنا إليها وموضوعها " في الطريق إلى بلاد التبت"من مخطـوط جـامع التـواريخ للوزير رشيد الدين والتي يعود تاريخها إلـى العـام ٧١٤هـ/١٣١٤م – شـكل ١١٦- ويعبر المصور فيها عن ذلك الطريق أو الشارع برسم جزءين مـن واجهتـي بيتـين صينيين مع عناصر نباتية وأخرى صخرية في سياق دلالي للتعبير عن المكان.

المدرسة التيمورية

خلال مصورة "الإسكندر يزور الحكيم في الكهف" من مخطوط خمسة نظامي – شكل ١٣٨- يمكن رؤية جانب من مدينة تحتل قسما من خلفية المصـورة ، وقـد ظهرت البنايات مرتفعة حد أننا نشاهد أجزاء منها واضحة وبادية من خلـف الـتلال والمرتفعات الصخرية، وقد ظهر في المصورة قسما من واجهة قصر بالإضافة إلـى عدد من البنايات الأخرى التي صورت عبر زاوية نظر مرتفعة ليتبين الناظر الأسطح العلوية لهذه البنايات ظاهرة بوضوح تام، وقد ظهرت العمارة في محاولة للتأكيد علـى كنهها وكتلها المتتابعة مع العناية بالزخرفة وإبراز بعض التفاصيل كالشرائط الزخرفية والشرافات ووحدات التهوية -الشخشيخة- وعلى الرغم من وجود العمارة في خلفيـة المصورة إلا أن المصور قد استغل بعض من مساحاتها وبخاصة الأسطح في توزيـع بعض الشخوص خلالها.

كما يظهر جانب من مدينة أو شارع في مصورة " العقوبة العلنيـة للأوغـاد الثلاثة" من ألبوم سراي المنفذ في تبريز خلال النصف الثاني من القرن٩هـــ/ ١٥م – شكل ١١٧- والتي قدمنا توصيفا لها من قبل تحدثنا خلاله عـن المكـون المعمـاري لمجموعة البيوت ذات الواجهات البسيطة مع ظهور لـبعض القبـاب والشخشـيخات المنتثرة فوق البنايات والعمائر الكائنة وقد بينا أنه يمكـن لنـا اعتبـار عمـارة هـذه المصورة بمثابة خلفية للمشهد مع استخدام عدد من النوافذ والشرفات وكذلك الأسـطح في توزيع بعض الشخوص من رجال ونساء وأطفال.



شكل (١٣٨)

الإسكندر يزور الحكيم في الكهف - خمسة نظامي- هراة ٨٩٩- ٩٠٠ هـ / ١٤٩٤ - ١٤٩٥ م

المدرسة الصفوية

في مصورة " هفتواز والدودة" من شاهنامة طهماسب التي تعود إلى أصفهان في الفترة من عام ٩٢٣ هـ/ ١٥٢٢ م إلى عام ٩٣٤ هـ/ ١٥٢٨م - شكل ١٣٩- وهي من مقتنيات متحف المتروبوليتان بنيويورك يظهر جانب من المدينة يحتل المستوى الأوسط فيما بين المقدمة والخلفية وتشتمل المصورة على عمائر مختلفة قوامها واجهة لقصر وجزء من بناية مرتفعة في المؤخرة وأمامها تبدو قمة مسجد تعلوه قبة خضراء اللون.



شكل (١٣٩)
هفتواز والدودة- شاهنامة طهماسب - أصفهان ٩٢٣- ٩٣٤ هـ/ ١٥٢٢ ١٥٢٨م
متحف المتروبوليتان- نيويورك

وتظهر مصورة" الإسكندر في مدينة الذهب" من مخطوط مخزن الأسرار التي عرضنا لها سابقا - شكل ١١٨- جانبا من مدينة قوامها ثلاثة بنايات مستطيلة الشكل ومختلفة الألوان تعلوها قباب متنوعة في الشكل .

وهذه العمائر تم توزيعها في سياق التصوير لتشغل مساحة من الخلفية بالإضافة إلى قسم من الجانب الأيسر الذي تشغله واحدة من هذه العمائر التي يشاهد الإسكندر ورفاقه وقد وقفوا أمامها.

المدرسة المغولية الهندية

ويظهر في مصورة" مطاردة الكلاب" من مخطوط جلستان المشار إليها من قبل - شكل ١١٩- جانب من مدينة(شارع) حيث تحاول مجموعة من الكلاب اللحاق بشخص مذعور يركض هربا، وتتألف العمارة من مجموعة من البنايات المتنوعة - وكما قلنا- فقد عني المصور نوعا ما بإظهار الكتل والمستويات الرأسية والأفقية وكذلك كثير من التفاصيل والعناصر المعمارية بما يعطي فكرة عن التجسيم.

وتشغل هذه العمائر المنطقة الوسطي من المصورة وهي المنطقة المحصورة بين المقدمة(الأرضية) والخلفية.



شكل (١٤٠)

مدينة دفاراكا الذهبية- رزم نامة- الهند ٩٩٣ هـ/ ١٥٨٥م

نرى في مصورة" مدينة دفاراكا الذهبية" من مخطوط رزم نامة المنسوخ بالهند في عام ٩٩٣هـ / ١٥٨٥م - شكل ١٤٠- تصورا للمدينة (التي أمر كريشنا بتشييدها بدلا من مدينة ماتورا التي أتت عليها غارات الشيطان جاراسندا. ونرى كريشنا بلونه الأسمر وردائه الأصفر جالسا بغرفة في المدينة الذهبية يحيط به أتباعه الذين يقدم بعضهم له الهدايا ، وتتجلى في هذه المنمنمة حرية أوسع في استخدام المساحات، كما أن العمارة مصورة بإسلوب يكاد يكون ثلاثي الأبعاد بدلا من الأسلوب المسطح، كذلك يتناقص حجم الشخوص والعمائر في الخلفية عنه في المقدمة. ولعل هذه الظاهرة وكذا ظاهرة التجسيم جاءتا من أثر التقنيات الأوربية، فكثير من التحف

الأوربية وجدت طريقها إلى الإمبراطورية المغولية) (1)، ويبدو لنا حال تأمل هذه المصورة مدى الدقة والاهتمام في تصوير عناصر ومفردات العمارة التي غلب عليها البناء الصرحي والعناية بإبراز التفاصيل الزخرفية والأعمدة والابراج والمقصورات والقباب ، وغيرها من التفاصيل التي أغنت هذه البنايات وأكسبتها ثراءا واضحا على الرغم من غلبة اللون الذهبي فقط على معظم المساحات.

والعمارة تحتل القسم الأكبر من مساحة هذه المصورة وخلال مساحاتها المختلفة تتوزع الشخوص في دلالة على الموضوع المراد طرحه والتعبير عنه.



شكل (١٤١)

غزو بغداد– تاريخ الألفي– الهند ١٠٠٠: ١٠٠٢ هـ/ ١٥٩٢ :١٥٩٤ م

ونشاهد في مصورة" غزو بغداد" من مخطوط تاريخ الألفي الذي يعود إلى الهند في الفترة من عام١٠٠٠ هـ/ ١٥٩٢ م إلى عام ١٠٠٢ هـ/ ١٥٩٤م – شكل ١٤١– منظرا عاما لمدينة بغداد، حيث تبدو أسوار المدينة وبواباتها الخارجية ذات الأبراج الدائرية والتي تضم خلفها عددا من البنايات والعمائر المتنوعة في الشكل والحجم والتي تشتمل على مجموعات متفرقة من الشخوص في أوضاع وحالات تتفق مع حالة الذعر والفوضي المصاحبة لاقتحام وغزو المدينة، وقد صورت العمارة

(١) - ثروت عكاشة: التصوير الإسلامي المغولي في الهند، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٥م، ص ١٠٢-١٠٣.

بأسلوب ثلاثي الأبعاد تقريبا مع اختفاء العناصر الزخرفية والاكتفاء بإظهار عدد قليل من العقود والفتحات والشرافات ، وتبدو العمارة بشكل عام وقد غلب عليها اللون الأبيض.

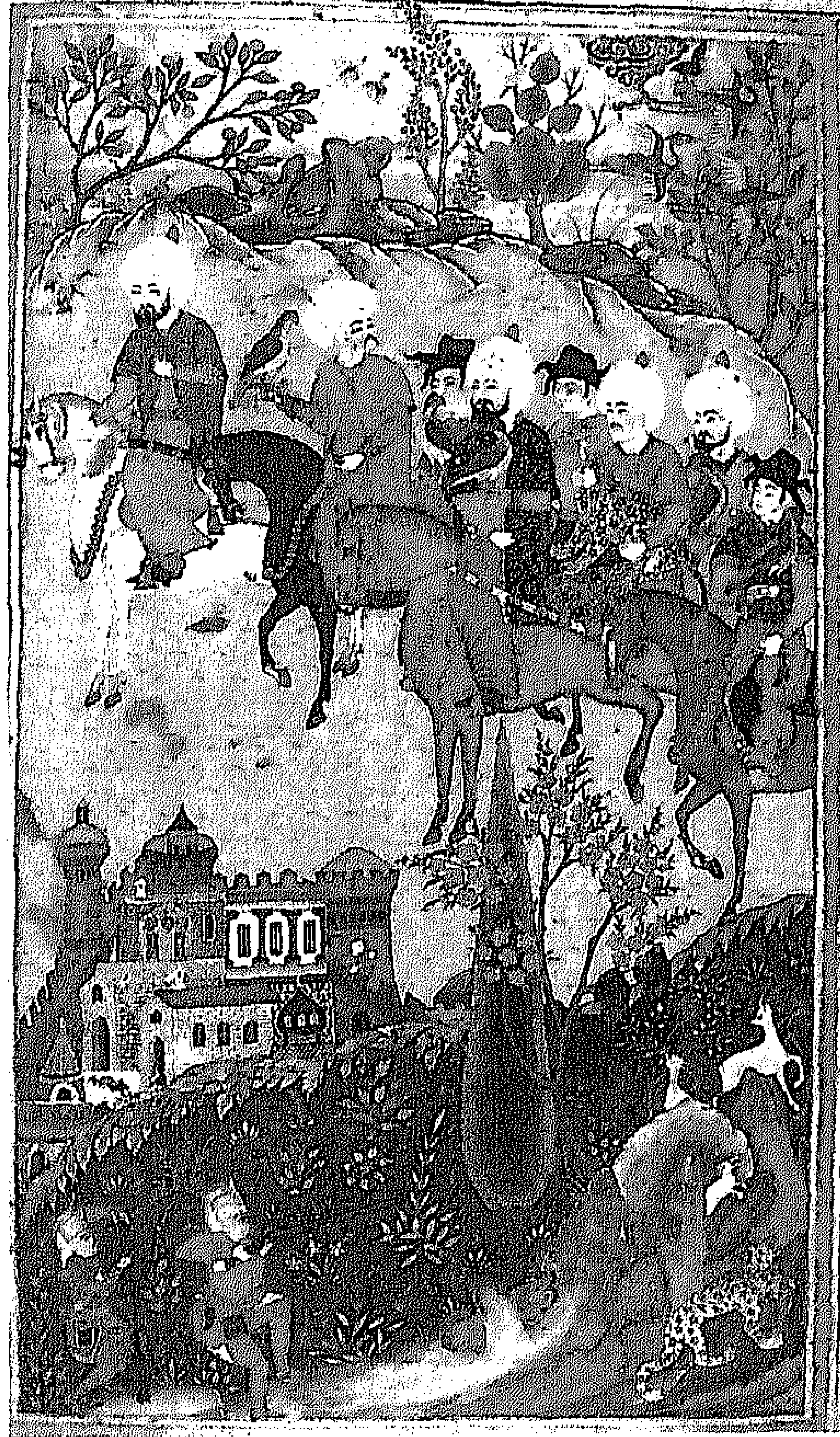
وتشغل العمارة في هذه المصورة مساحة كبيرة كما أنها تضم عبر أرجاءها المختلفة المجموعات البشرية من سكان المدينة بالإضافة إلى جيش الغزاة بعتاده وأحصنته.



شكل (١٤٢)
خارج المدينة – رزنامة – الهند ١٠٠٦ هـ/ ١٥٩٨ م

أما مصورة" خارج المدينة" من مخطوط رزنامة المرسومة في الهند في عام ١٠٠٦ هـ/١٥٩٨م – شكل ١٤٢– فيظهر بها كتلتان معماريتان تشغلان مساحة غير كبيرة من الخلفية وأحدهما تشغل مساحة كبيرة قياسا بالمساحة التي تشغلها الأخرى إضافة إلى أن أحجام المباني جاءت كبيرة بشكل واضح في أحد هاتين الكتلتين عن الكتلة الثانية وهو ما أراد به المصور أن يحقق فكرة التضاؤل النسبي الذي يعطي انطباعا بتدرج الأبعاد والتتابع المنظوري، ومن الملاحظ في عمائر هذه المصورة اختفاء التفاصيل الزخرفية مع العناية بإظهار كتل المباني وبعض العناصر المميزة كالقباب والسور الخارجي وواحدة من البوابات.

وفي مصورة " حصار تيميشوارا" من مخطوط سليمان نامة التي قدمنا له تحليلا من قبل – شكل ١٢٠- يمكن مشاهدة قسما من مدينة تمتاز عمائرها بتعدد الطوابق وتنوع أشكال البنايات مع وجود عدد من الأبراج والقباب وسور خارجي يحيط بالمدينة،وقد جاءت معالجة العمائر في هذه المنمنمة عبر سياق يعتمد على أسلوب التصوير ثلاثي الأبعاد الذي يمنح الكتل والأبنية المتنوعة تجسيما واضحا ، ويلاحظ أن العمارة تشغل جانبا من خلفية هذه المصورة.



شكل (١٤٣)

سليمان الأول في موكب صيد- هونر نامة"المجلد الثاني"- ٩٩٥: ٩٩٦ هـ/ ١٥٨٧: ١٥٨٨م

ويبدو في مصورة " سليمان الأول في موكب صيد" من المجلد الثاني من مخطوطة هونر نامة التي نسخت في الفترة من عام ٩٩٥ هـ/١٥٨٧م إلى عام ٩٩٦ هـ/ ١٥٨٨م – شكل ١٤٣- جانبا من مدينة ذات عمائر متنوعة في الحجم واللون والشكل مع ظهور لعناصر الأبراج والمنارات والقباب والشرافات والأسطح الجمالونية مع اهتمام المصور بزركشة الحوائط بزخارف هندسية بسيطة،وقد ظهرت بعض من

مساحات هذه العمائر مسطحة وفي وضع مواجه للمشاهد في حين ظهرت عمائر أخرى تجمع بين واجهتين مع ظهور السطح العلوي، وقد احتلت العمارة قسما جانبيا متوسطا بين مقدمة المصورة وخلفيتها.



شكل (١٤٤)

حصار نابولي- هونر نامة "المجلد الأول"- ٩٩٢ :٩٩٣ هـ/ ١٥٨٤ :١٥٨٥م

ويظهر في مصورة " حصار نابولي" من المجلد الأول من مخطوطة هونر نامة المرسومة في الفترة من العامين ٩٩٢و ٩٩٣هـ/ ١٥٨٤ و١٥٨٥م - شكل ١٤٤- قسما كبيرا من مدينة نابولي بمبانيها وأبراجها ومناراتها الشاهقة التي تعلو بعضها مجموعة من القباب المتنوعة في أشكالها ، مع ظهور لفتحات وعقود ومقرنصات بسيطة وأيضا ظهور لبعض الأسطح المكسوة بالبلاطات(أو المغطاة بالقرميد)، وقد عالج المصور كثيرا من تفاصيل ومفردات العمائر باستخدام الخطوط الخارجية التي تدلل على شكل هذه العناصر والمفردات ، وقد مزجت هذه العمائر في مظهرها البادي من خلال المصورة بين الأسلوبين المسطح والثلاثي الأبعاد، والعمارة على حالتها تلك تشغل حيزا كبيرا من خلفية المصورة مع اشتمالها على عدد ضئيل من الشخوص.

رابعا: أسواق ومجالس وحانات وخانات

وردت رسوم هذه الأنواع المختلفة من العمائر في عدد من المصورات التي أمكن للباحث رصدها وهي تنتمي لكل من المدارس (العربية، التيمورية، الصفوية، التركية العثمانية) كما يتضح من الدراسة التالية.

المدرسة العربية



شكل (١٤٥)
أبوزيد يخطب في أحد المجالس في نجران- مقامات الحريري- ٦١٩هـ/١٢٢٣م – المكتبة الاهلية في باريس(عربي٦٠٩٤)

في مصورة" أبوزيد يخطب في أحد المجالس في نجران" من مخطوط مقامات الحريري الذي يعود إلى العام ٦١٩هـ/١٢٢٣م – شكل ١٤٥- يظهر أبو زيد السروجي وقد جلس ليخطب في مجموعة من الناس في أحد المجالس في نجران وفي هذا المجلس نشاهد نسقا معماريا رمزيا بسيطا يعتمد الخط كأساس للعمل مع استخدام عناصر معمارية بسيطة كالعقود والقباب الصغيرة وبعض الزخارف ، ويمكن تبين عدم وجود حقيقي لتفاصيل معمارية أخرى عدا تلك العناصر المشار إليها ، وتبدو – في رسم هذه العمارة – فكرة التسطيح كائنة ومتحققة، ويمكن اعتبار هذه العمارة خلفية لمجموعة الشخوص المجتمعين.

وتقدم مصورة " مجلس طرب في الخلاء بالقرب من ساقية" من مخطوط مقامات الحريري التي رسمها الواسطي في العراق في العام ٦٣٤هـ – شكل ١٤٦–مشهدا لأحد مجالس الطرب بالقرب من ساقية بسيطة ودائرية الشكل قوامها سور دائري تتوسطه فتحة صغيرة ذات عقد مدبب ينساب منها الماء إلى حوض صغير وهي مثبتة على محور رأسي يتدلى من عارضة تمتد أفقيا لتستند فوق كتفين مرتفعين من الأحجار، وتحتل العمارة القسم الأكبر من خلفية المصورة.



شكل (١٤٦)
مجلس طرب في الخلاء بالقرب من ســــاقية- مقامات الحريري-الواسطي- العراق
٦٣٤ هـ/ ١٢٣٦ م (المكتبة الأهلية بباريس).



شكل (١٤٧)
بياض ورياض في مجلس طرب في الخلاء - كتاب أحاديث بياض ورياض- الأندلس
حوالي القرن٧هـ/ ١٣م (محفوظ في مكتبة الفاتيكان)- عربي٣٦٨-

وتؤكد مصورة " بياض ورياض في مجلس طرب في الخلاء " من مخطــوط كتاب أحاديث بياض ورياض المنسوب إلى الأندلس في حوالي القــرن٧هــــ/ ١٣م - شكل ١٤٧- الروح التصميمية التي تحلى بها مصور المخطوط وخاصة في طريقــة رسم الأبراج التي تبدو في هذه المصورة حيث نجد الأجزاء العلوية من هذه الأبــراج وقد ظهرت طائرة أو بارزة إلى الخارج عن حدود الدعامات والأكتاف الحجرية التـــي

تحملها فوقها وقد استندت على كابولي بسيط الشكل وقد اكتفى المصور فقط بإظهار برجين بنفس الطريقة أحدهما يأتي في مقدمة المصورة إلى اليسار والثاني يأتي في خلفية المصورة إلى اليمين دون أن يقدم على تصوير أية عناصر معمارية أخرى ومع هذا فقد منحنا إحساسا كاملا بخصوصية المكان وطبيعته.

وقد حاول المصور أيضا أن يعبر عن فكرة الأبعاد داخل المصورة وبدا ذلك واضحا في تصوير البرجين السابقين في وضعيتين متباينتين حجميا حسب موضعيهما في مقدمة وخلفية المصورة بما يعنى أنه أراد فقط عن طريق التباين الحجمي والموقع الذي يشغله كل برج من البرجين من المصورة أن يحقق فكرته والتأكيد على الامتداد البصري لعناصر المكان من المقدمة حيث تظهر في حجم كبير نسبيا إلى المؤخرة أو الخلفية حيث تتضاءل العناصر تدريجيا كلما اتجهنا بصريا إلى الداخل وهذه فكرة أقرب إلى فكرة المنظور الهندسي .

كما أن المصور في هذا المخطوط أيضا قد نحى تماما فكرة التماثل إلى جانبي محور رأسي منصف فخرجت عمائره في تكوين مغاير لتلك الفكرة التي سادت طويلا منذ المخطوطات المصورة الأولى والتي أمكننا مشاهدتها كثيرا في معظم المخطوطات المصورة بخاصة في المدرسة العربية.

وفي مصورة " بياض يتسلم خطاب رياض من بعض النسوة " من نفس المخطوط - شكل ١٠٣- يظهر لنا مشهدا داخليا إضافة إلى ظهور عناصر من العمارة الخارجية مع اعتماد المصور على بعدي الطول والعرض فقط دون أن يكون هناك أي اهتمام بالبعد الثالث لذا فإن شكل العمارة قد جاءت في سياق وأسلوب مسطح . و ظهر في هذه المصورة أحد الأبواب الخارجية الضخمة المطعمة بالحليات والحلقات المعدنية البسيطة كما ظهرت النوافذ بتفاصيلها والتي تتميز بوجود حليات من الخشب المعشق(الأرابيسك) يشغل كامل مساحة الفراغ المكون للنافذة .

ومن مناظر الحانات الواردة في مصورات المدرسة العربية نشاهد واحدة منها في مصورة " داخل حانة " من مخطوط مقامات الحريري التي رسمها الواسطي- شكل ١٤٨- وهى تتألف من طابقين داخليين يعلوهما ثلاثة قباب، القبة الوسطى منها ذات حجم كبير قياسا بالقبتين الأخريين، ويبدو هذا المكان ضاجا بقطع الإكسسوار والشخوص التي تحتل معظم المساحات على امتداد المصورة طولا وعرضا في كل من الطابقين المصورين السفلي والعلوي، والواسطي هنا لا يحيد عن فكرة استدعاء العنصر الأكثر تميزا ودلالة على روح المكان بتصويره لكثير من العناصر التي تجعل المصورة مزدحمة فهذا الازدحام بكافة العناصر والشخوص هو سمة الحانة فلا يعقل أن يصورها بشكل مقتضب ومقتصد بحيث تظهر كمجلس شراب

خاص وحسب.. لقد أراد الواسطي أن ينقل صورة أكثر قربا من الواقع فتخير كافة العناصر التي تخدم فكرته فظهرت مجموعة من الأركان وأحداث المختلفة داخل هذه الحانة منها في الطابق العلوي شخصان يحتسيان الشراب وقد وضعهما الواسطي في المساحة العليا في منتصف المصورة ووضع إلى يمينهما جرار الشراب المتراصة وإلى يسارهما نادل يتناول من زميله في الطابق السفلى واحدة من الجرار بينما خصص الواسطي الطابق الأسفل للرقص والطرب ووضع الحارث وأبوزيد السروجي (بطلي مقاماته) في الصدارة وجعل لهما الحجم الأكبر من كافة الشخوص في بقية أرجاء المصورة حيث نرى نادين وراقصة زنجية وعازف عود كما يوجد على امتداد الأرضية مجموعة أخرى من الجرار والأقداح وآنية الشراب المختلفة.



شكل (١٤٨)

داخل حانة – مقامات الحريري– الواسطي– العراق– ٦٣٤ هـ/ ١٢٣٦ م

وعن العمارة في هذه المصورة يستوقفنا ما توصل إليه الدكتور ثروت عكاشة الذي يصف جانب من عمارة هذه المصورة بقوله: (نلاحظ هنا أن الطابق العلوي من الخمارة–الحانة– أشبه بالأغاني في بيوت رشيد المخصصة للنوم أو للحريم أو لنزوات صاحب الدار بعيدا عن أهله وعن الضيوف. ولم يفت الواسطي كذلك أن يجمع بين عناصر المعمار الخارجي المتمثل في ثلاث قباب فوق سطح المبنى،وعناصر المعمار الداخلي المتمثلة في سياج الطابق الثاني وفي الزخارف الخشبية الموزعة هنا وهناك) (١) أما الزخارف فهي أيضا من العناصر التشكيلية التي نجد لها وجودا كبيرا عبر مسطحات العناصر المصورة في أعمال الواسطي وبخاصة زخارف التوريق النباتية.

(١) - ثروت عكاشة: فن الواسطي من خلال مقامات الحريري ، ص٦٦.



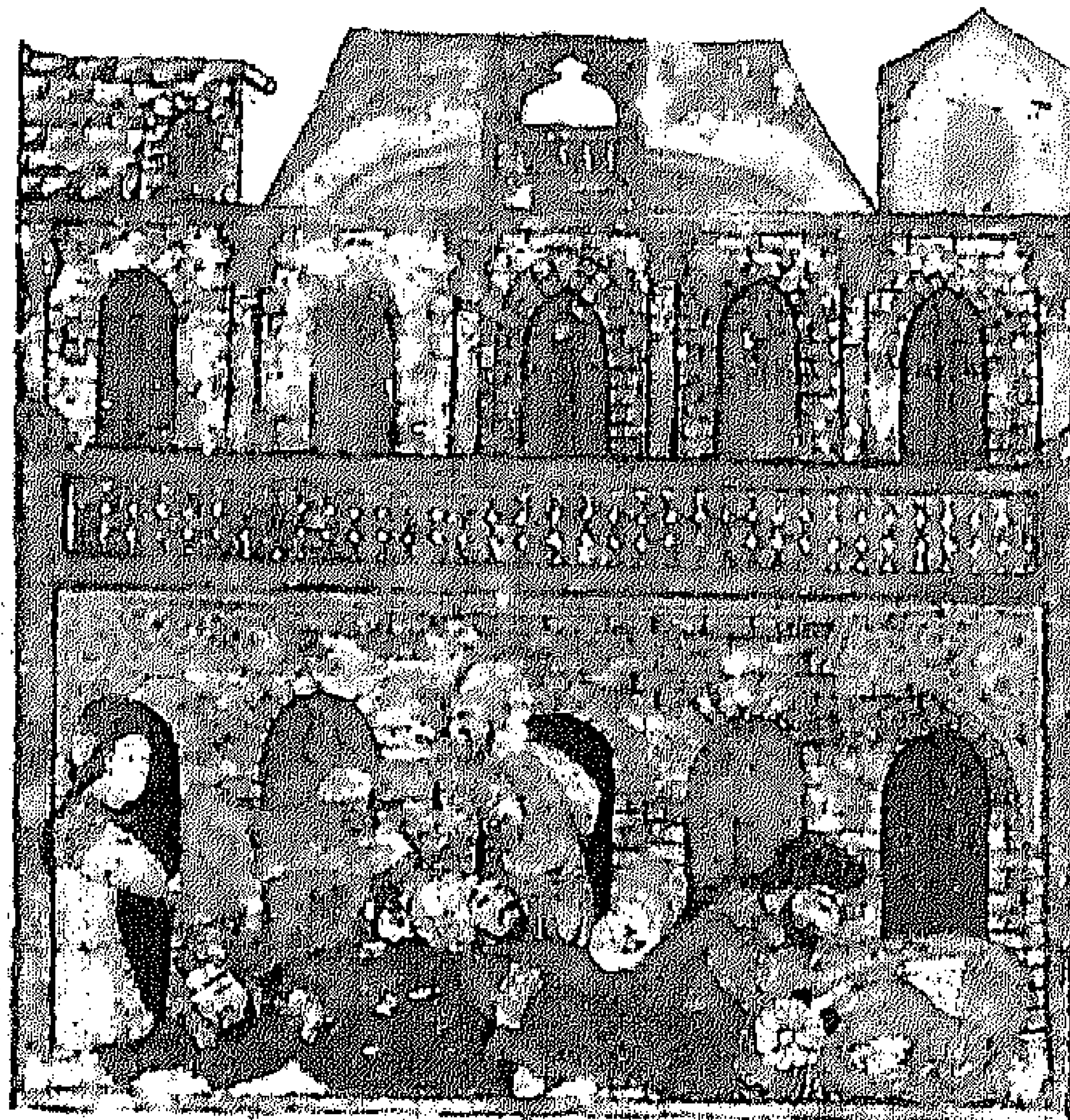
شكل (١٤٩)
أبو زيد والحرث في خان واسط- مقامات الحريري- العراق أو سوريا-٦٣٧ هـ/ ١٢٤٠م

وقد ظهر الخان في مصورة من مصورات نسخة مقامات الحريري المنسوخة في العراق أو سوريا في عام ٦٣٧ هـ/ ١٢٤٠م وموضوعها " أبوزيد والحرث في خان واسط"- شكل ١٤٩- ، وهو عبارة عن منظر داخلي مؤلف من طابقين الطابق الأول بمثابة بهو أو صحن كبير يوجد في أحد أرجاءه بئر يقابله في الناحية الأخرى باب صغير وسلم يؤدي إلى الطابق العلوي حيث يشاهد سور ملون ومشغول بوحدات زخرفية قواها مجموعة من الخطوط والدوائر ويشاهد أيضا بائكة من عقود مدببة يوجد خلفها مجموعة من الأبواب المؤدية إلى غرف هذا الخان.

وفي مصورة "المسافرون يستريحون داخل خان" من نفس المخطوط - شكل ١٥٠- يظهر بناء آخر لأحد الخانات وقد جاءت عمارته عبر طابقين الأسفل وهو صحن الخان حيث نشاهد بائكة من عقود نصف دائرية تقريبا ترتكز على دعامات رأسية قوية لا يوجد بها أية أعمدة تذكر وفيما يبدو أن هذه العقود المتتابعة بامتداد المصورة تمثل مجموعة من مداخل الحجرات المتجاورة والمطلة على الصحن أما الطابق العلوي فقد جاءت عقوده على نفس الهيئة السابقة مع صغر حجمها وقد ظهر عدد من أبواب غرف الحجرات وكذلك عدد من الأعمدة ذات التيجان الناقوسية أو الرمانية- وليست مجهولة النسب كما يذكر الدكتور ثروت عكاشة في وصفه لعناصر هذه المصورة[١] - وهناك أيضا سياج طولي يمتد في الطابق الثاني

(١)- ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص١٠٥

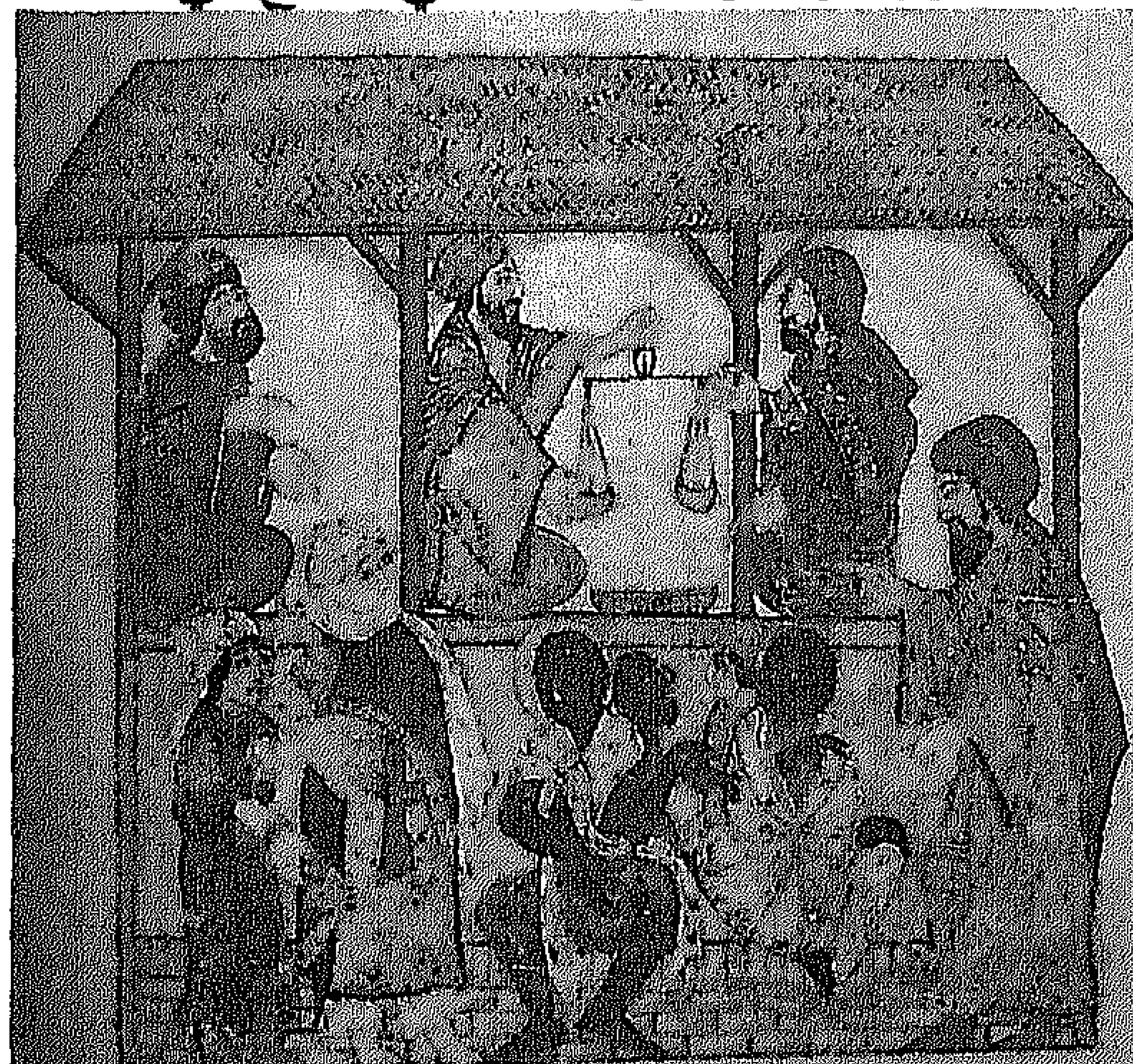
ويطل على الصحن في الطابق الأول، كما توجد حجرة ذات شرفة صغيرة ونافذة فـــي أعلى المبنى وإلى لجانب الأيسر توجد حجرة صغيرة وفي الناحية المقابلة يوجد مبنـــى ذو نهاية مدببة مع عدم ظهور لأي من تفاصيله.



شكل (١٥٠)

المـسافرون يستريحون داخـــل خـــان- مقامات الحريري- الواسطي- العراق ٦٣٤هـ / ١٢٣٦ م (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).

وفي هذه المصورة يمكننا مشاهدة مواد البناء من آجر وأحجار وكذلك بعـــض الزخارف النباتية والحليات الخشبية التي كثيرا ما تكررت في مصـــورات الواســـطي على اختلاف الأماكن المصورة والموضوعات التي تعالج في تلك المصورات.

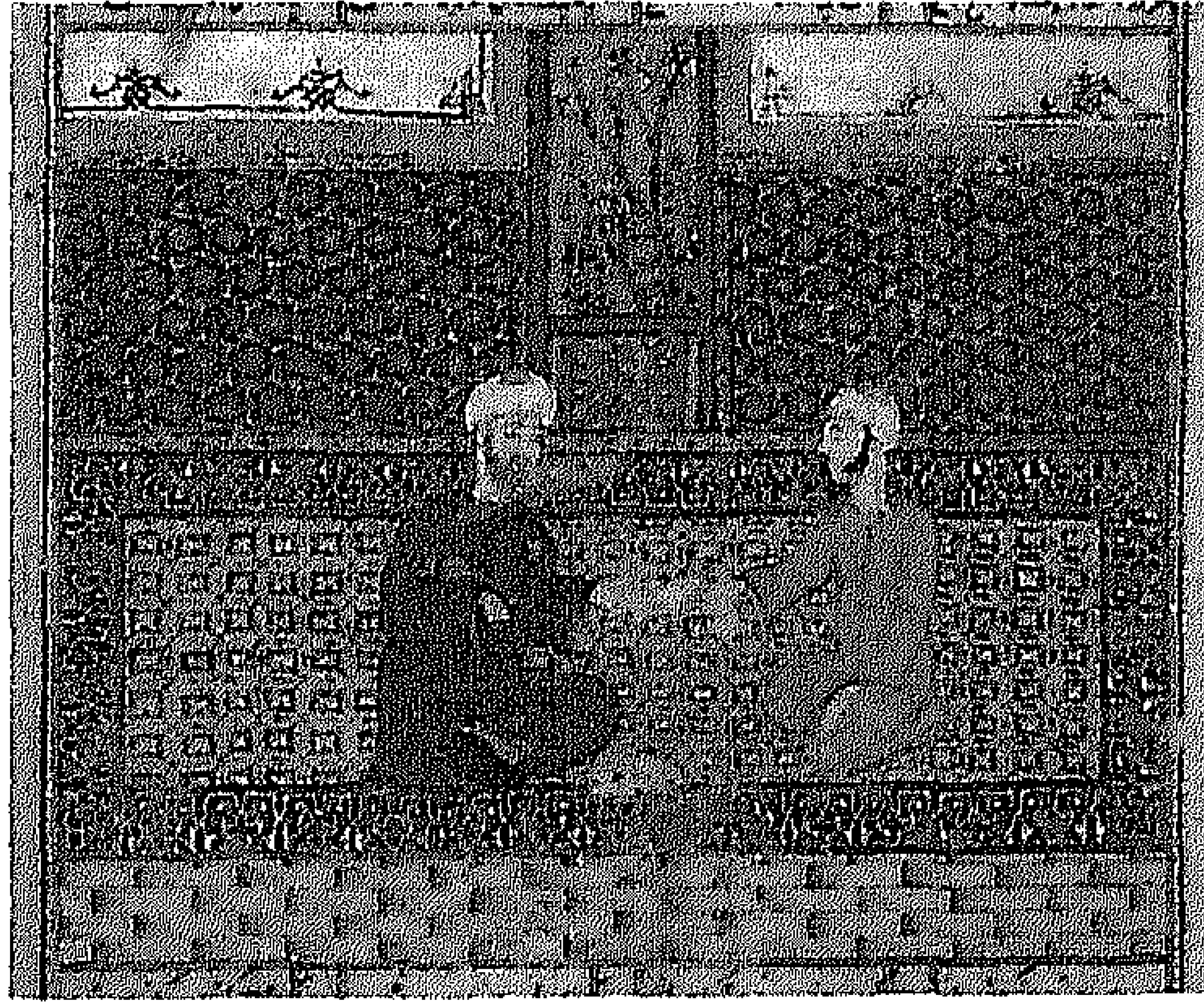


شكل (١٥١)

عملـــية بيع الرقيق في سوق النخاسة- مقامات الحريري- الواسطي- العراق ٦٣٤هـ / ١٢٣٦م (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).

وحين عبر الواسطي عن السوق في مصورة " عمليـة بيع الرقيق في سـوق النخاسة "– شكل ١٥١– نجده قد رسم سقيفة بسيطة التكوين ترتكز على أعمدة خشبية نحيلة ذات دعامات علوية مائلة تقع في سوق زبيد وهي خاصة ببيع الرقيق وقد ظهر ثلاثة أشخاص في المستوى الأعلى أسفل السقيفة المجدولة بينما ظهر عدد من الرقيـق في الأرضية ينتظرون مصيرهم ولعل هذا التباين المقصود في توزيع الشخوص فيمـا بين مستويين أحدهما مرتفع والآخر منخفض قد جاء نقلا عن الواقع كما أنـه يعطـي دلالات عن منزلة الشخوص ومكانتهم في المجتمع، والمشهد بشكل عام ينقل لنا زاوية مجتزأة من السوق أراد المصور التركيز عليها دون غيرها من أقسام السوق الأخـرى تلك التي لا تعنيه كثيرا في هذا المقام.. حيث دأب الواسطي في مصـوراته لمقامـات الحريري على الاقتصاد في العناصر المصورة والتدليل على مكان الأحـداث بأبسـط العناصر وأبلغها وأكثرها إيحاءا ودلالة.. مع احتفاظه بكامل الحرية في كيفية إظهـار تلك الأماكن بما قد يجده مناسبا من التصورات والحلول فهو يلخص ويقتصد ويحـذف ويضيف ويفكك ويركب ويمارس كافة الممارسات التشكيلية على أماكنه لتتـواءم مـع الحدث المعنى بتصويره داخل كل مصورة من المصورات على حدة.

<u>المدرسة التيمورية</u>



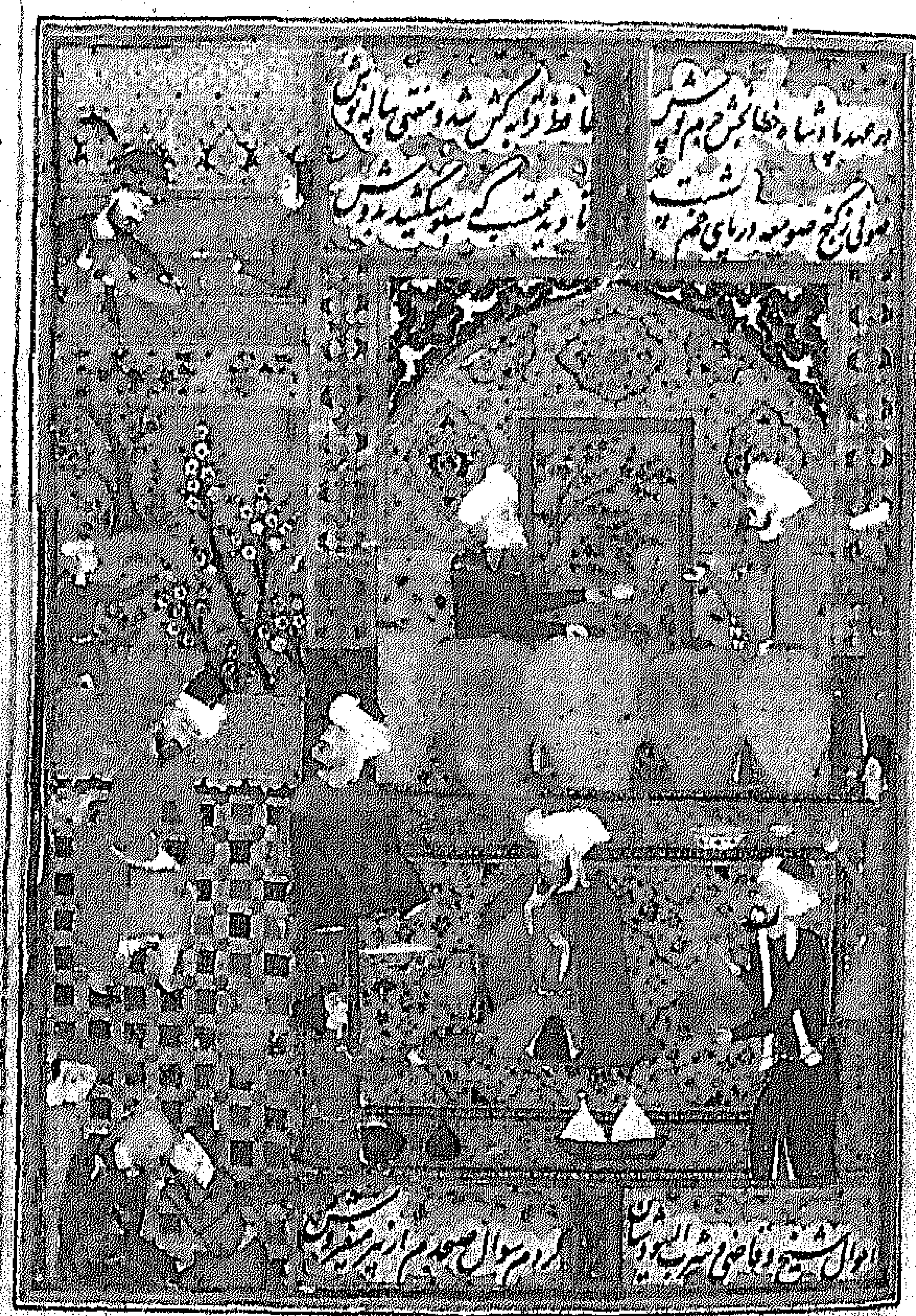
شكل (١٥٢)

الرحالة يأتمن الشيخ على حافظته– صورة من مخطوطة خمسة نظامي (المنظومات الخمسة) – بغداد ٧٨٧: ٧٨٩ هـ/ ١٣٨٦: ١٣٨٨ م

ومن المدرسة التيمورية نشاهد مجلسا بسيطا في مصورة " الرحالـة يـأتمن الشيخ على حافظته" من مخطوطة خمسة نظامي من إنتاج بغداد – شكل ١٥٢–، وهو عبارة عن حائط خلفي تتوسطه نافذة ذات شرفة مشغولة بوحدات خشـبية، وجـاءت

الخلفية في قسمين أحدهما مزين بوحدات من بلاط القاشاني زرقاء اللون، والقسم الآخر عبارة عن مساحة بيضاء محاطة بشريط زخرفية بني اللون مع وجود بعض الخطوط والوحدات الزخرفية الزرقاء البسيطة داخل المساحة البيضاء، وجاءت الأرضية مقسمة إلى بلاطات قاشاني مستطيلة الشكل مع وجود سجادة يجلس عليها الرحالة والشيخ وهي مكونة من مساحة مستطيلة مشغولة بالوحدات الهندسية ومحاطة بإطار زخرفي مؤلف من وحدات هندسية بنية اللون ، والعمارة تشغل الخلفية والأرضية.

المدرسة الصفوية

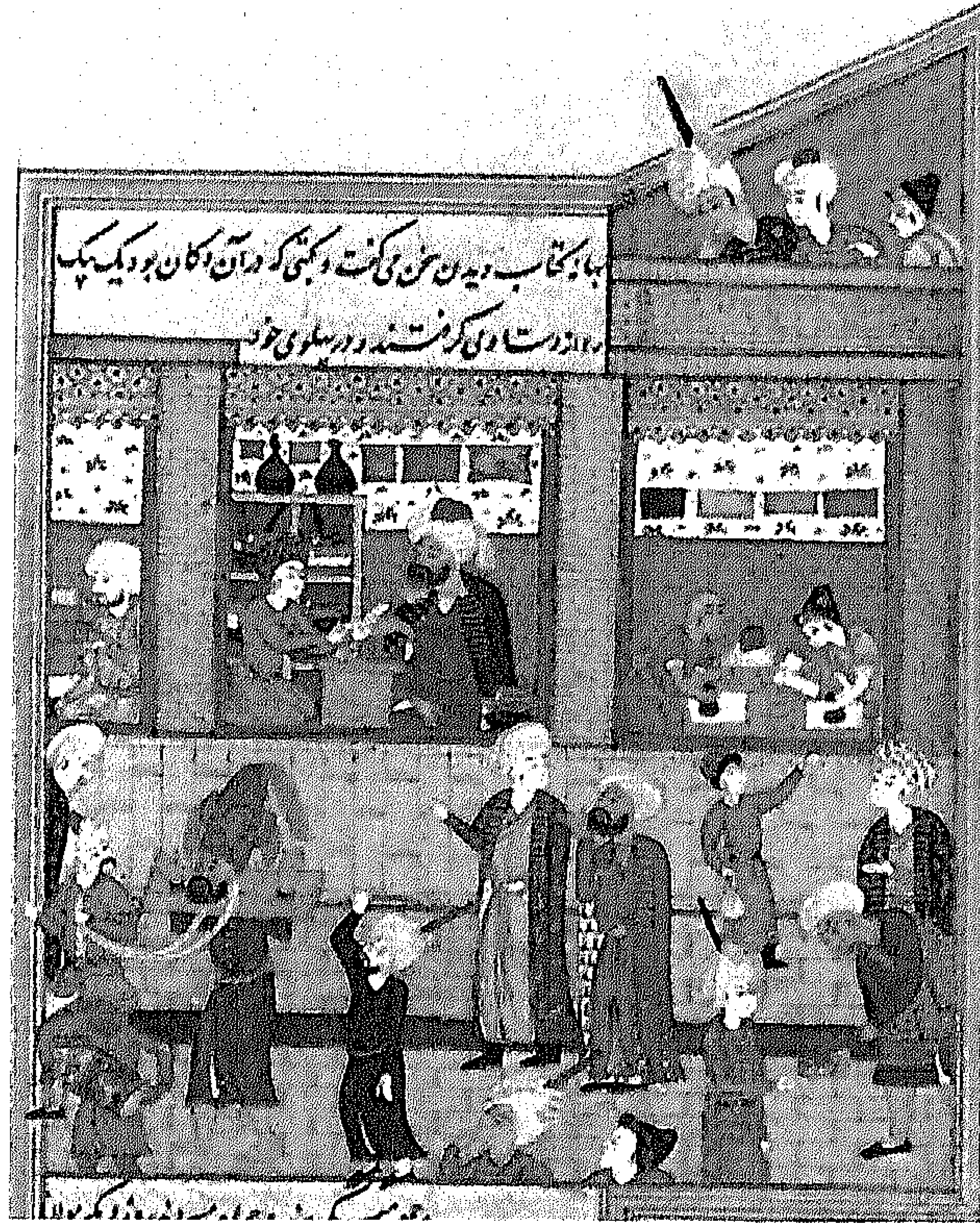


شكل (١٥٣)

مشهد في الحانة- ديوان حافظ- شيراز حوالى ٩٥٩ : ٩٦٠ هـ/ ١٥٥٢: ١٥٥٣ م

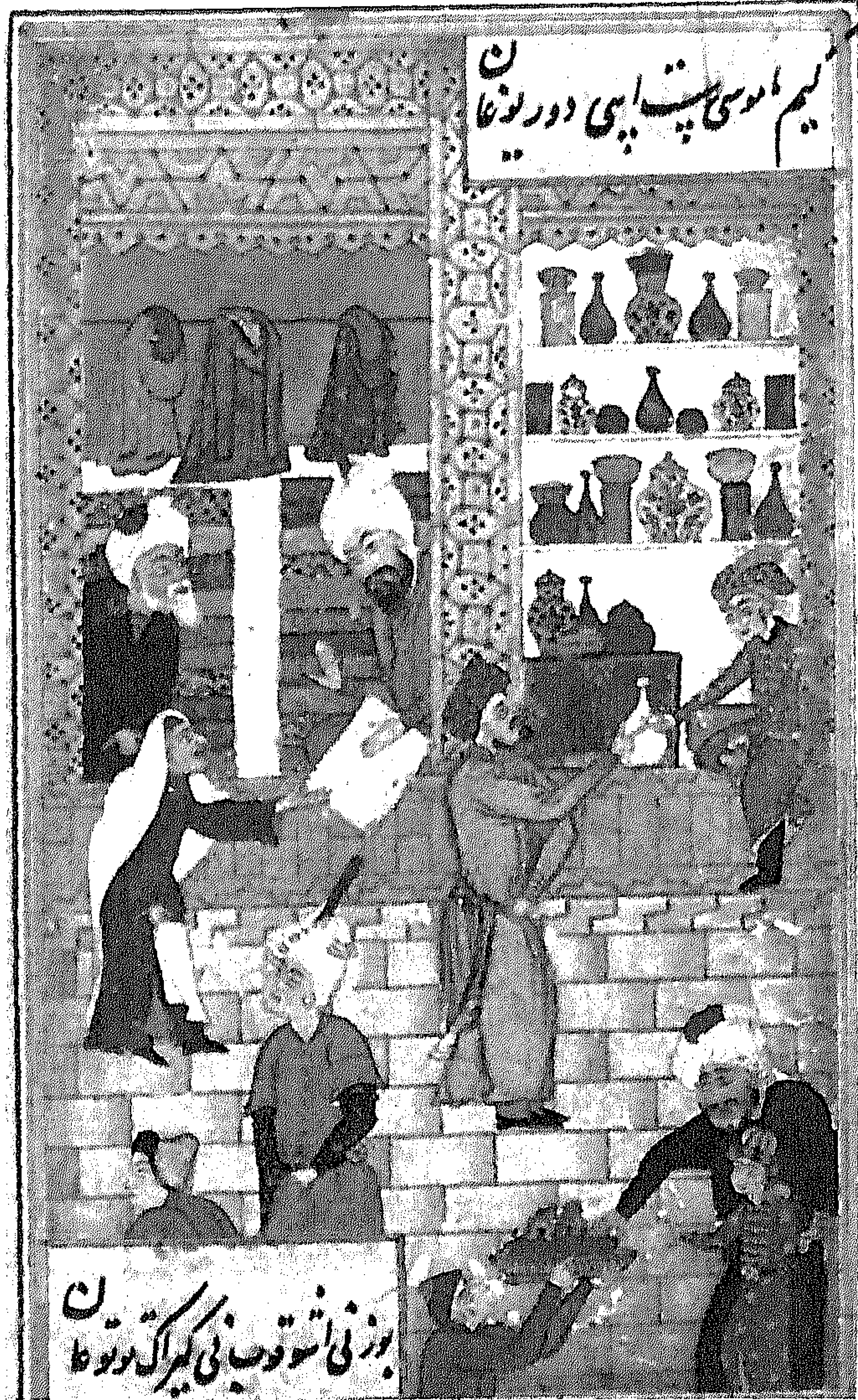
يظهر في مصورة "مشهد في الحانة" من مخطوط ديوان حافظ - شكل رقم ١٥٣- رسم لإحدي الحانات المؤلفة من ثلاثة أقسام أكبرها يتكون من عقد مدبب يظهر في خلفيته حائط مزين بالوحدات الزخرفية وتتوسطه نافذة مستطيلة الشكل مفتوحة على حديقة وفي الأرضية توجد سجادة موشاة ويشاهد مجموعة من جرار

الشراب الكبيرة تستند إلى الخط الفاصل بين السجادة والحائط الخلفي حيث يتوزع مجموعة من الندلاء (الخدم) ورواد المكان،وهناك قسم يحتل الجانب العلوي ويتكون من شرفة وحائط خلفي موشى بالزخارف المتنوعة، أما القسم الأخير فهو عبارة عن فناء مفتوح على حديقة تتألف أرضيته من بلاطات ملونة ويوجد في نهايته سور قصير ، ويضم هذان القسمان عددا من الشخوص في أرجاءهما المختلفة، وفي هذه المصورة تبدو العمارة وقد نالت القسط الأكبر من المساحة التصويرية مع ظهور لمساحات خارجية صغيرة من حديقة.



شكل (١٥٤)
عبدالله والحاج محمود- مجلس العشاق- خراسان- إيران- ٩٦٧ هـ/ ١٥٦٠م

و نشاهد في مصورة" عبدالله والحاج محمود" من مخطوط مجلس العشاق المنسوب إلى خراسان في عام ٩٦٧هـ/ ١٥٦٠م – شكل ١٥٤- جانبا من السوق حيث تظهر بعض الحوانيت في الخلفية أما الأرضية فقد جاءت مكسوة ببلاطات مستطيلة الشكل ويظهر في أعلى المصورة ثلاثة شخوص يتطلعون من خلال شرفة مطلة على الشارع، وقد اختفى جزء من البناء خلف مساحة خصصت لكتابة جزء من نص المخطوط.

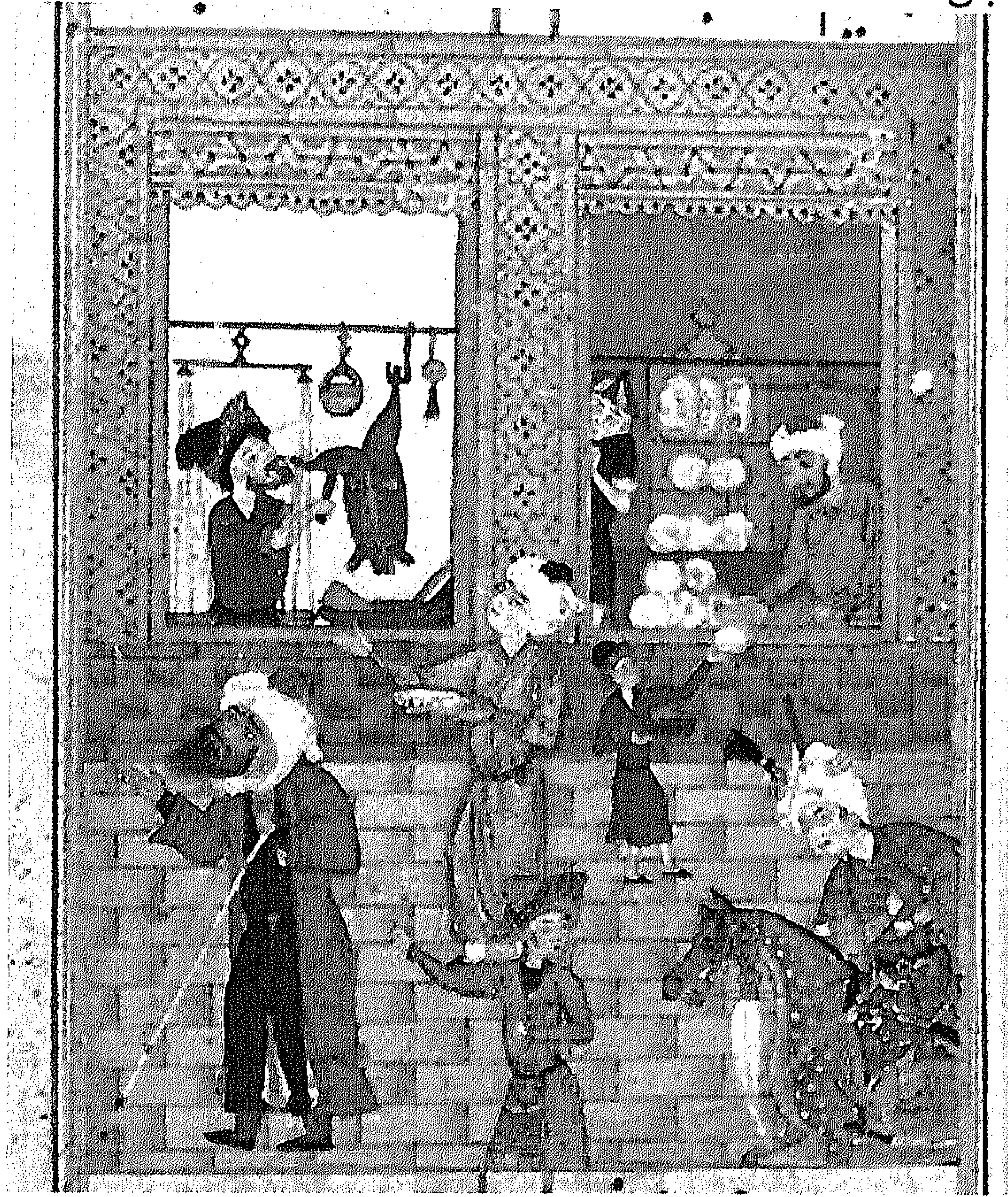


شكل (١٥٥)

سوق في الكوفة- مخزن الأسرار- بغداد- القرن١٠هـ/ ١٦م

في مصورة " سوق في الكوفة" من مخطوط مخزن الأسرار المنسوخ في بغداد خلال القرن ١٠هـ/ ١٦م - شكل رقم ١٥٥- يظهر جانب من السوق لايختلف كثيرا عما سبق وأن شاهدناه في مصورة " عبدالله والحاج محمود" من المدرسة الصفوية غير أن عدد الحوانيت صار أقل وكذلك بدت أجزاء المصورة مرسومة عن زاوية مشاهدة قريبة نسبيا وقد وضحت عناية المصور أكثر في رسم مصورته هذه

وبخاصة في تناوله للتفاصيل والزخارف وقطع الإكسسوار المختلفة من قوارير وأواني خزفية وملابس.

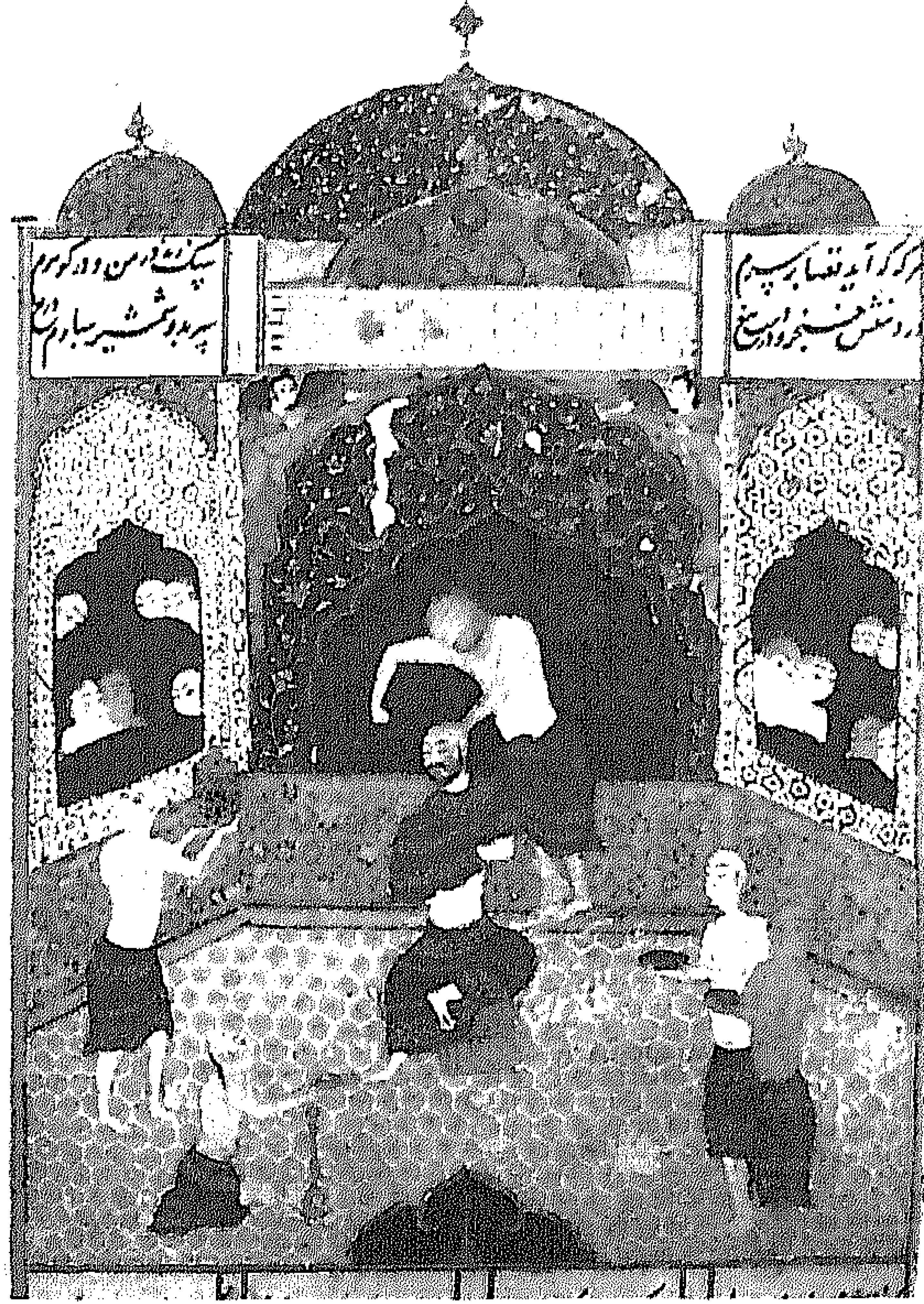


شكل (١٥٦)
سوق في فارس- لسان الطير- بغداد- القرن ١٠هـ/ ١٦م

ولا يختلف جانب من السوق ظهر في مصورة من مخطوط لسان الطير المنسوخ ببغداد في القرن ١٠هـ/ ١٦م وموضوعها "سوق في فارس" - شكل ١٥٦- عما سبق وأن عرضنا له في المصورة السابقة فيما عدا طبيعة الحوانيت حيث تختلف مهن أصحابها ويدلل على ذلك باختلاف المحتويات والعناصر وقطع الاكسسوار البادية في الحانوتين المرسومين.

خامسا: حمامات

ظهرت رسوم عمائر الحمامات في عدد من المصورات الإسلامية وقد رصد الباحث هذه الرسوم في كل من المدارس التيمورية، الصفوية، التركية العثمانية.



شكل (١٥٧)
هارون الرشيد والحلاق-خمسة نظامي- هراة ٨٩٦ هـ/ ١٤٩١م

في مصورة "هارون الرشيد والحلاق" من مخطوط خمسة نظامي المنسوب إلى هـراة في عام ٨٩٦ هـ/ ١٤٩١م [١] - شكل ١٥٧- يظهر منظر داخلي لأحد الحمامات الذي تعلوه من الخارج مجموعة من القباب تتوسطها قبة زرقاء اللون وكبيرة الحجم قياسا بالقباب الأخرى، والمنظر الداخلي مؤلف من ثلاثة حوائط وأرضية مكسوة ببلاطات القاشاني الهندسية وتتوسطها فسقية فيما تظهر نافذتان في الحائطين الجانبيين وعقد مدبب ومؤلف من مجموعة من الفصوص في الحائط الأوسط، ويغلب على هذا الحمام الثراء الزخرفي واللوني.

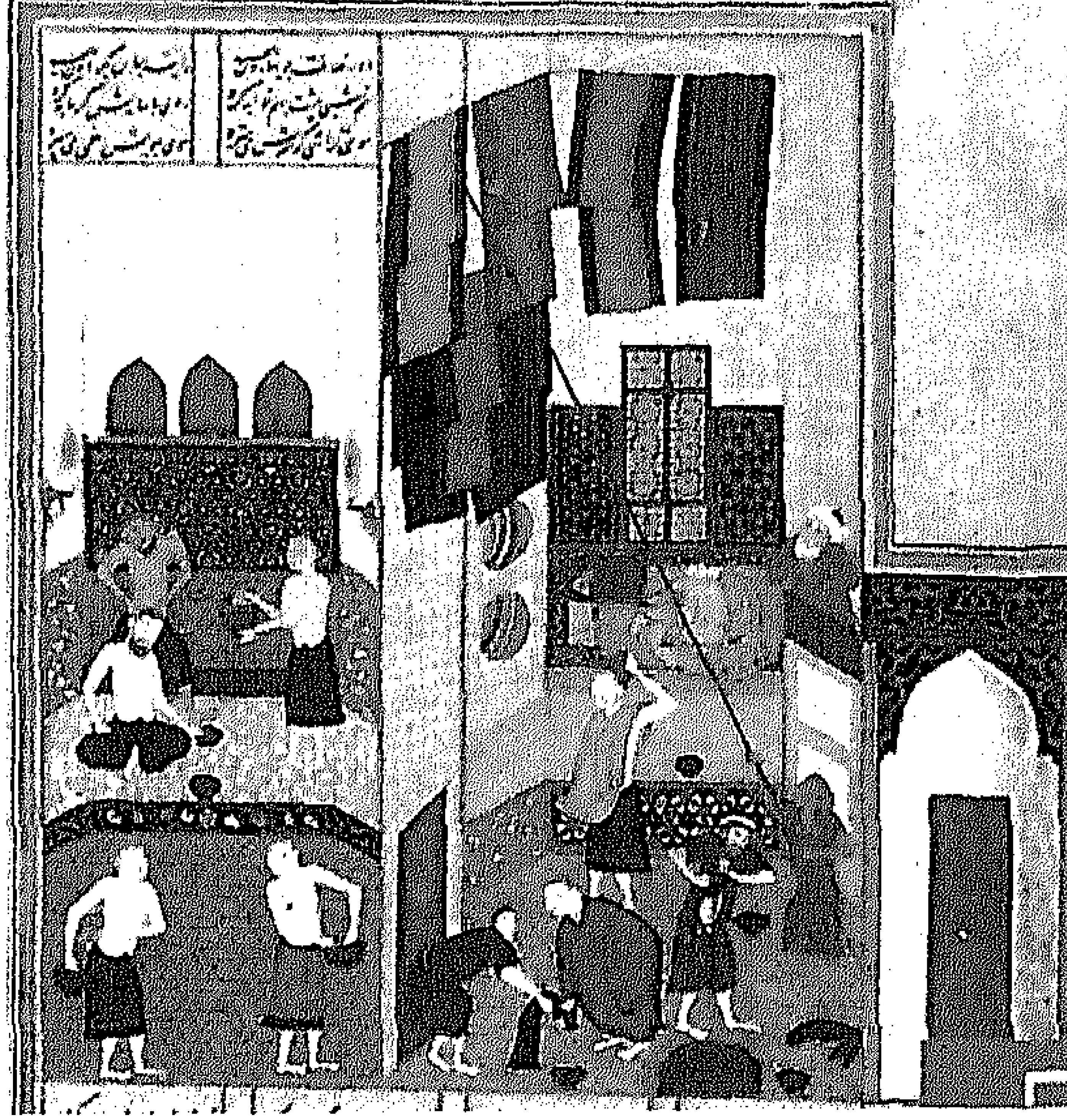
ويظهر في مصورة" هارون الرشيد والحلاق" من مخطوط خمسة نظامي الذي يعود إلى هراة في الفترة من عام٨٩٩ هـ/ ١٤٩٤ م إلى عـام ٩٠٠ هـ/١٤٩٥م [٢] - شكل ١٥٨- منظر آخر لحمام يضم ثلاثة أقسام الأول منها يضم البـاب الخـارجي

---

(١) - Nizami Ganjevi,op.cit,64

(٢)- E.A.Poliakova & Z.I.Rakhimova: L' Art De La Miniature Et La Littérature De L'orient,Editions de la littérature et des beaux-arts Gafour Gouliame,1987.p.267

والثاني يضم مكان للتجفيف وارتداء الملابس، والثال يضم منطقة الحمام ويلاحـــظ أن المصور قد وزع هذه الأقسام بجوار بعضها البعض في مساحات طولية متتابعـــة لـــم يسبق رؤيتها من قبل في أي من المصورات التي تناولناها بالبحث فيما سبق، ويهـــتم المصور بتحقيق الإحساس بالبعد من خلال استخدام المساحات المنكسرة في كـــل مـــن الجانبين معه انتهاءها بحائط مواجه في الخلفية إضافة إلى ميله لإبـــراز التنـــوع فـــي معالجة المساحات بوحدات وأشرطة زخرفية مع إضافة قطع الإكسسوار والاهتمـــام برسم الطاقات والعقود والأرضيات التي تؤكد الإحساس بطبيعة المكان.



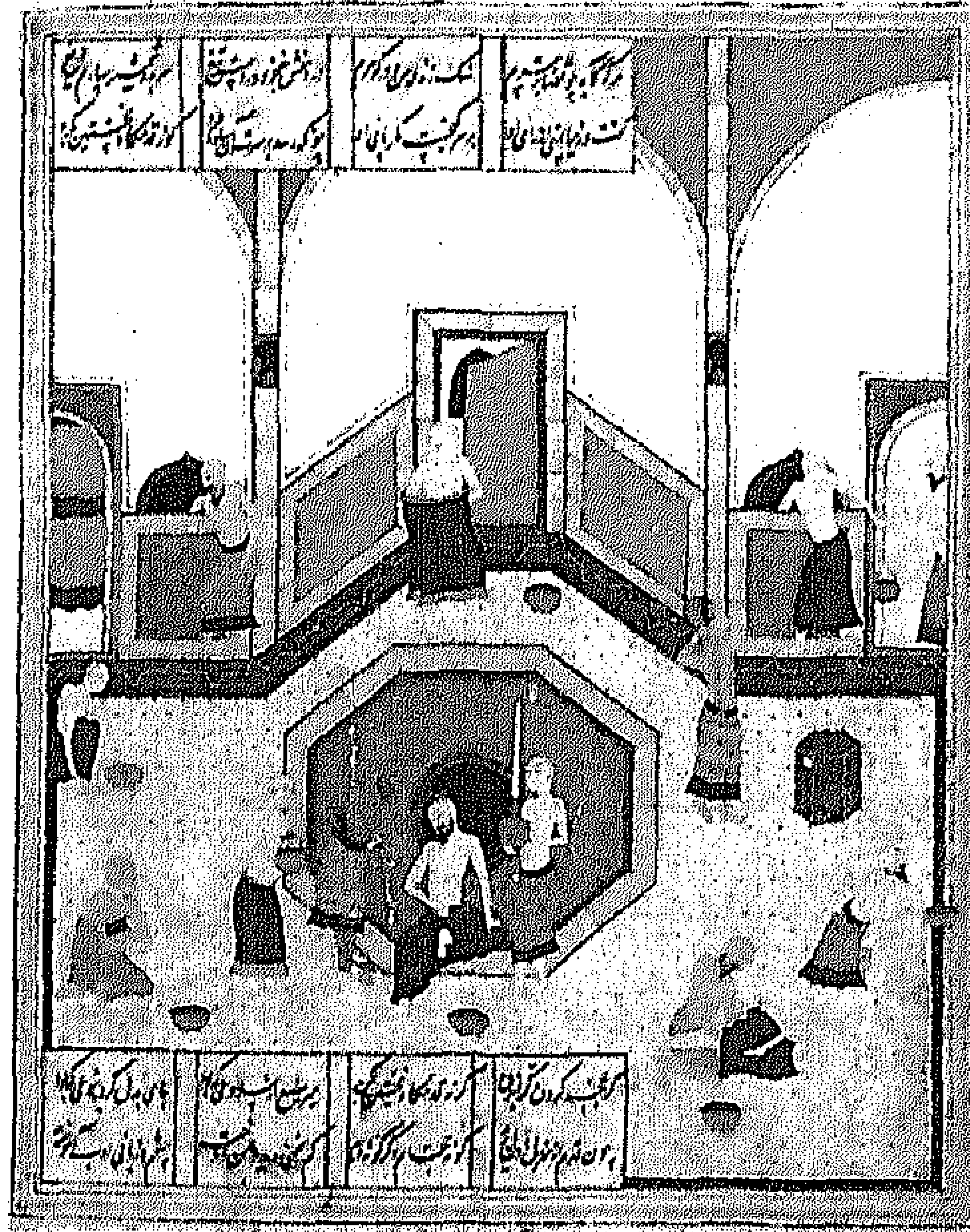
شكل (١٥٨)

هارون الرشيد والحلاق- خمسة نظامي- هراة ٨٩٩ : ٩٠٠ هـ/ ١٤٩٤ :١٤٩٥ م

المدرسة الصفوية

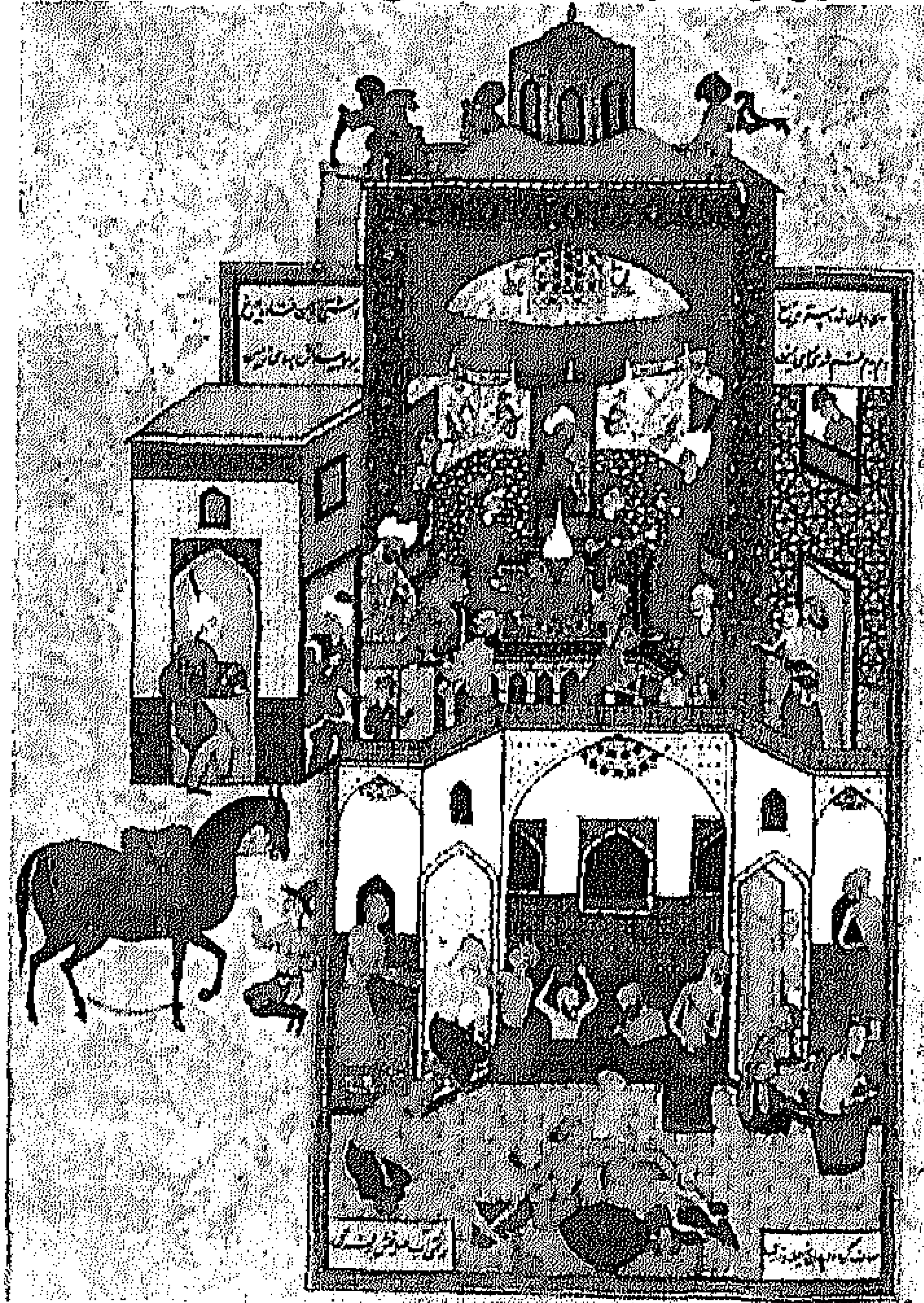
يظهر في مصورة" الخليفة المأمون والحلاق" - شكل ١٥٩- مـــن مخطـــوط خمسة نظامي المرسوم في شيراز خلال عام ٩٥٤ هـ/ ١٥٤٨م منظر لحمام يتوســـطه مسبح(حوض استحمام) ثماني الشكل ومنظر الحمام يتألف في عمومه من مساحة كبيرة تمثل الأرضية مع وجود بائكة مؤلفة من ثلاثة عقود نصف دائرية في الخلفيـــة يوجـــد وراءها مجموعة من الحوائط التي يغلب على القسم العلوي منها اللون الأبـــيض فيمـــا تظهر الأقسام السفلية منها باللون الأزرق الفاتح أو الأخضر مع وجـــود إطـــار وردي اللون يحيط بالمساحات السفلية الملونة تلك، ويوجد ثلاثة أبواب أســـفل هـــذه العقـــود والباب الأوسط منها يوجد في حائط خلفي مواجه يقع في العمق، ويتبين من المصورة

وجود ستارة وبعض الأواني المستخدمة في عملية الاستحمام كما أن أجزاء من الأرضية والعقود قد اختفت وراء مساحة مخصصة لكتابة أجزاء من المخطوط.



شكل (١٥٩)

الخليفة المأمون والحلاق- خمسة نظامى- شيراز ٩٥٤ هـ/ ١٥٤٨ م



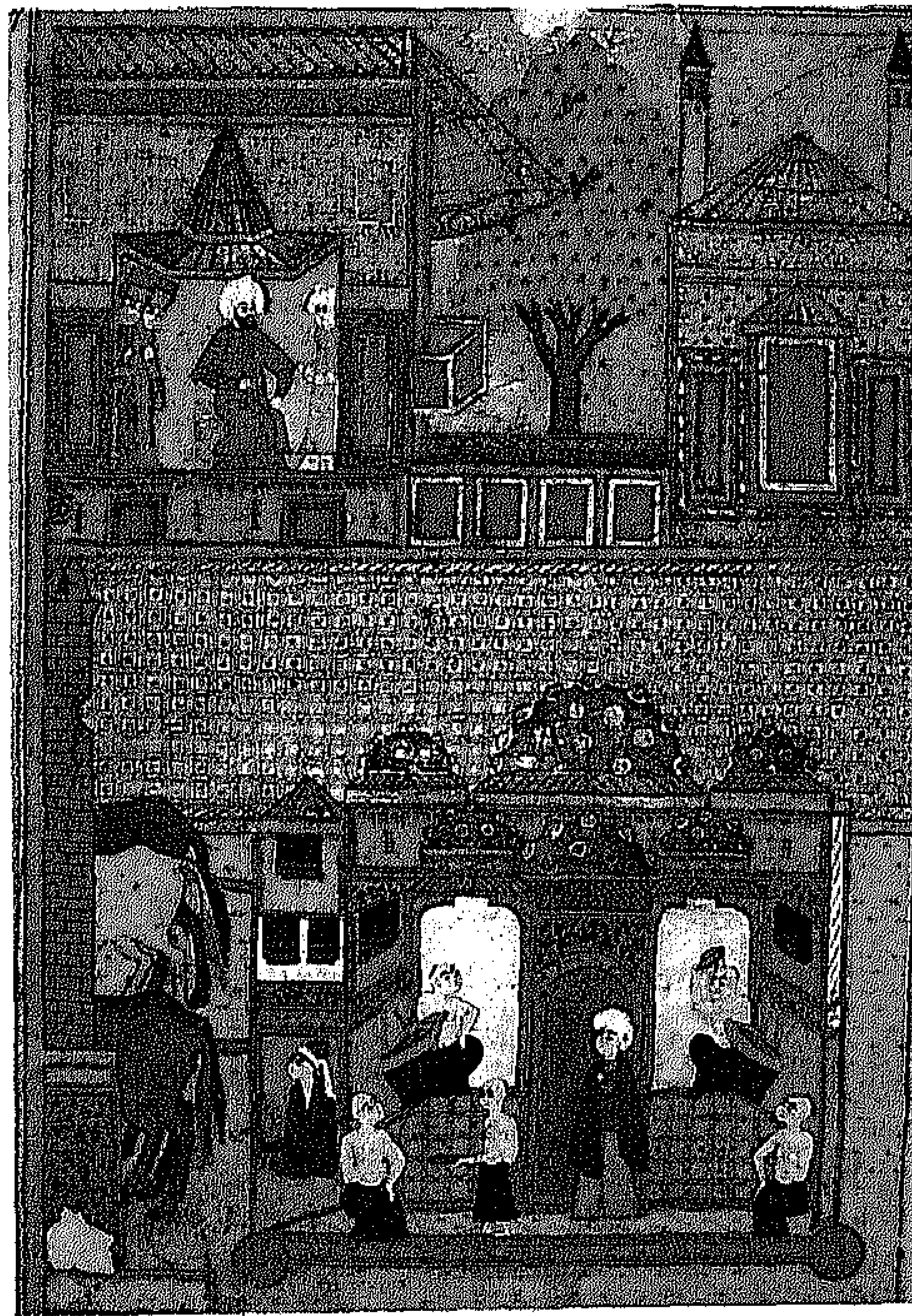
شكل (١٦٠)

مشهد حمام- إيران- حوالي ٩٦٣: ٩٧٢ هـ/ ١٥٥٦: ١٥٦٥م (جاليري الفرير للفن- واشنطن) (١)

(١) - http://instruct1.cit.cornell.edu/Courses/nes257/bath.html

كما يظهر في مصورة" مشهد حمام" - شكل ١٦٠- منظر آخر لأحد الحمامات المصورة ضمن نتاج المصور الإسلامي الصفوي ويمتاز هذا المشهد بالثراء أكثر من مناظر الحمامات السابقة ويلاحظ أن المصور قد نقل قسمين من الحمام ووضعهما فوق بعضهما البعض حيث نشاهد في القسم العلوي منهما مزجا للعمارة الخارجية المتمثلة في باب المدخل ذي العقد المدبب والبرج القصير المرتكز على قبة ناقصة كما أنه ينتهي بقبة صغيرة في قمته في حين يضم المشهد الداخلي أحد أقسام الحمام ويمكننا مشاهدة مجموعة من المناشف المعلقة إلى طرفي العقد الذي يتصدر هذا القسم من الحمام والذي يبدو في أرجاءه المختلفة عناية الفنان بالزخرفة وإبراز الثراء اللوني مع الاهتمام برسم الفتحات المختلفة وبخاصة الأبواب وعدد قليل من النوافذ، أما القسم السفلي من المصورة فقد خصصه المصور لمنطقة الاستحمام حيث يوجد المسبح في العمق أسفل عقد مدبب كبير تتوسطه ثلاثة نوافذ ويتألف المكان من أرضية من البلاطات المستطيلة وخمسة حوائط يشغل كل منها أحد العقود المدببة مع وجود باب ونافذتين صغيرتين في اثنين من هذه الحوائط والتي غلب عليها اللون الأبيض.

<u>المدرسة التركية العثمانية</u>



شكل (١٦١)

داخل حمام- سورنامة- ٩٨٩ هـ/ ١٥٨٢م

ويشاهد خلال مصورة "داخل حمام" من مخطوط سورنامة التي يرجع تاريخها إلى عام ٩٨٩ هـ/ ١٥٨٢م - شكل ١٦١- منظر لأحد الحمامات يشغل معظم المساحة السفلية من هذه المصورة التي تضم أيضا في القسم العلوي منها مجلس داخل أحد القصور مع وجود واجهة لقصر في الناحية المقابلة لهذا المجلس، وقد جمع منظر الحمام بين العمارة الداخلية والخارجية حيث يمكن مشاهدة العقود والحوائط وأرضية الحمام وكذلك عدد من القباب لتي تعلو هذا البناء.

سادسا: أماكن متنوعة

وهناك أيضا مجموعة من المصورات المنتمية للمدرستين العربية والمغولية الهندية قد عنيت برسم عمائر عدد من الأماكن مثل(صيدلية، مكتبة، مراسم، وغير ذلك) و التي ظهرت في أعداد قليلة جدا ، وهو ما دفعنا لإدراجها في هذا القسم الخاص من الدراسة .

المدرسة العربية



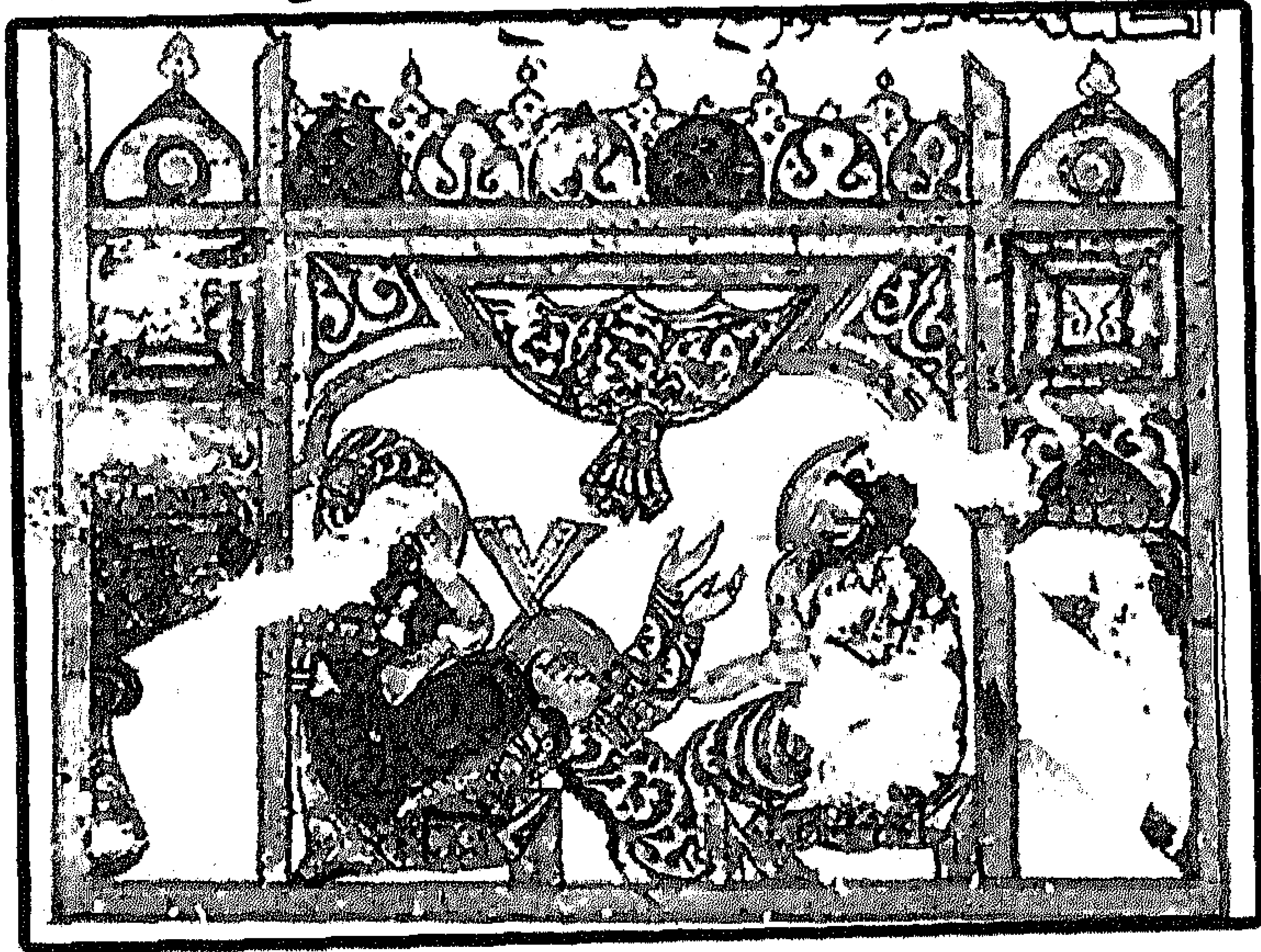
شكل (١٦٢)

داخل صيدلية - مصورة من مخطوط كتاب خواص العقاقير -العراق-٦٢١هـ / ١٢٢٤ م

يظهر في مخطوط "كتاب خواص العقاقير" أحد الأشكال البسيطة - شكل ١٦٢- لصيدلية جاء معتمدا على المعالجة الخطية مع ظهور لبعض العناصر والمفردات الضرورية أيضا ومنها الأواني الفخارية والموقد وأحد المقاعد كما أن المصور قد عمد أيضا إلى توزيع المساحات والفراغات بطريقة متماثلة وظهر هناك اهتمام ببعض تفاصيل المكان كظهور رسم للستائر الموشاة بالخطوط والزخارف، ويتبين عدم وجود حوائط خلفية والملفت حقا في هذه المصورة أنها تظهر لنا بشكل أقرب إلى لوحات الإنشائيين في العصر الحديث تلك التي تبرز وتظهر قطاعات رأسية في الدعامات والأسقف الخراسانية لمبنى ما ولكن الفرق أن المصور المسلم يعنى

بعض الشيء ببعض من المكونات البسيطة التي تخرج مصورته عن الانتمـاء الكلـي لهذا الاتجاه ولكن هذا لا ينفى أبدا أن التقارب واضح وعلاقة التشابه قائمة فيما بينهمـا إلى حد ما.

وقد جاءت صياغة الأشكال المعمارية داخل هذه المصـورة وفقـا للحاجـة التشكيلية والأفكار الإبداعية التي جالت بخاطره وحركته في السبيل لبنـاء مصـورته اعتمادا على علاقات بنائية تأتت له بفضل تجاور الوحدات المعماريـة الإيحائيـة ذات الطبيعة الهندسية البنائية التي خلقت مساحات جمالية وإطارات مغـايرة تحتـوى فـي داخلها على المشاهد المصورة التي جاء المشهد المحوري منها دائمـا فـي مسـاحة متوسطة لكافة المساحات الأخرى وذلك على اعتبار أن تلك المساحة المتوسـطة هـي المساحة الأبرز من بين كافة المساحات الأخرى وهى في نفس الوقت المسـاحة التـي تحتضنها كافة المساحات وتلتف حولها وتحيطها بشكل فيه نوع من التأكيد والحماية.



شكل (١٦٣)

مشهد تعليمي يـضم طبيـبين وأحـد التـلاميذ- من مخطـوط كتاب خواص العـقاقير- العـراق- ٦٢١هـ / ١٢٢٤ م

وفي مصورة أخرى من نفس المخطوط موضوعها" مشهد تعليمي يـضم طبيـبين وأحـد التـلاميذ" - شكل ١٦٣- نشاهد تكوينا معماريا متمـاثلا مـع التكوين في المصورة السابقة مع قليل من التحوير بالإضافة أو الحذف فقـد ظهـرت بعض الحليات الجصية الدائرية والشرافات المورقة في أعلى البناء المعماري وأيضـا كوشات العقود المشغولة بوحدات زخرفية نباتية وهندسية بسيطة.

شكل (١٦٤)

أبو زيد يمارس الطب- مقامات الحريري- سوريا- القرن٧هـ/ ١٣م

ويظهر في مصورة" أبو زيد يمارس الطب" الواردة ضمن مخطوط مقامات الحريري من سوريا خلال القرن ٧هـ/ ١٣م - شكل ١٦٤- ما يشبه العيادة تقريبا حيث جلس أبو زيد على أريكة عريضة داخل عقد مستطيل الشكل يعلوه شريط من زخارف هندسية يحمل فوقه قبة وخلف ظهره يوجد ما يشبه الدولاب حيث توضع الأدوات والعقاقير الطبية.

شكل (١٦٥)

ديسقوريدس يعلم الطلبة- خواص العقاقير- شمال العراق أو سوريا ٦٢٦هـ/ ١٢٢٩م

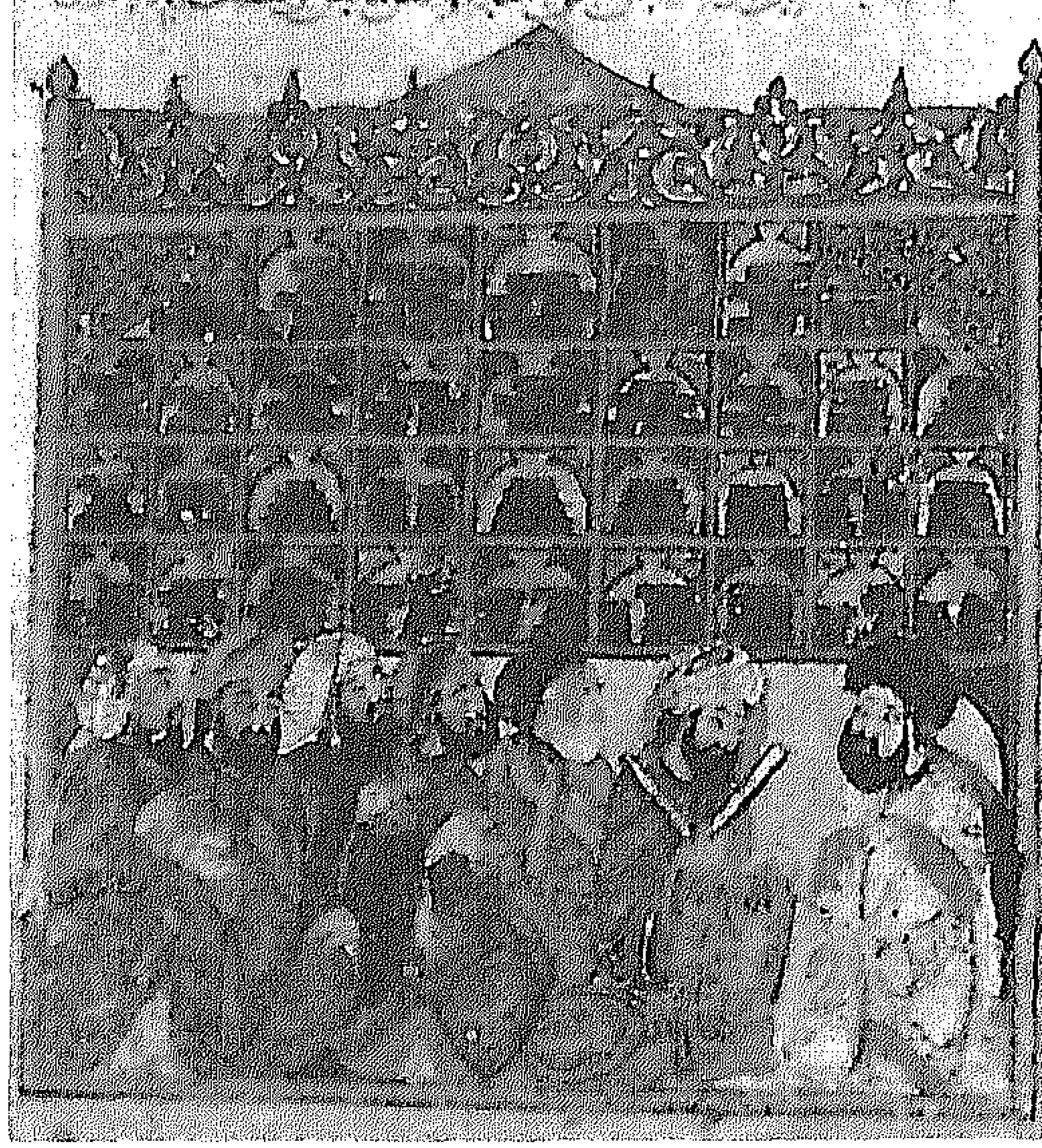


شكل (١٦٦)
ديسقوريدس وأحد التلاميذ – خواص العقاقير – شمال العراق أو سوريا ٦٢٦هـ / ١٢٢٩م



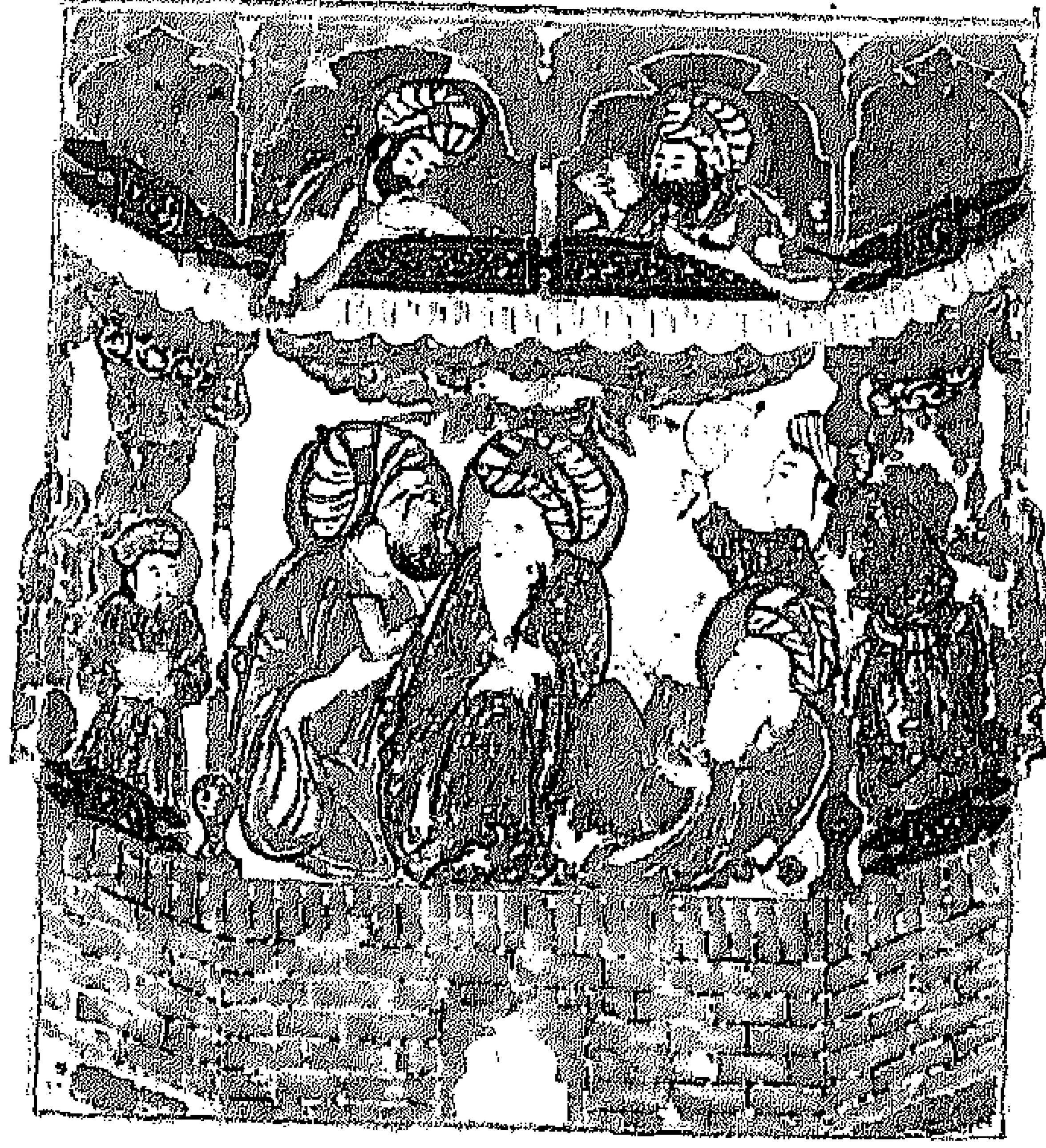
شكل (١٦٧)
تلميذان – خواص العقاقير – شمال العراق أو سوريا ٦٢٦هـ / ١٢٢٩م

ويظهر في مصورات" ديسقوريدس يعلم الطلبة، ديسقوريدس وأحد التلاميذ، تلميذان" – الأشكال ١٦٥ ، ١٦٦ ،١٦٧– من مخطوط خواص العقاقير المنسوب إلى شمال العراق أو سوريا في العام ٦٢٦هـ / ١٢٢٩م تصورا بسيطا لمجلس علم قوامه عقد بسيط يظهر كإطار يضم في داخله الشخوص محور الموضوع أو الحدث مع وجود قطع أثاث بسيطة مثل المقعد والمنضدة ومسند القدم وغيرها .



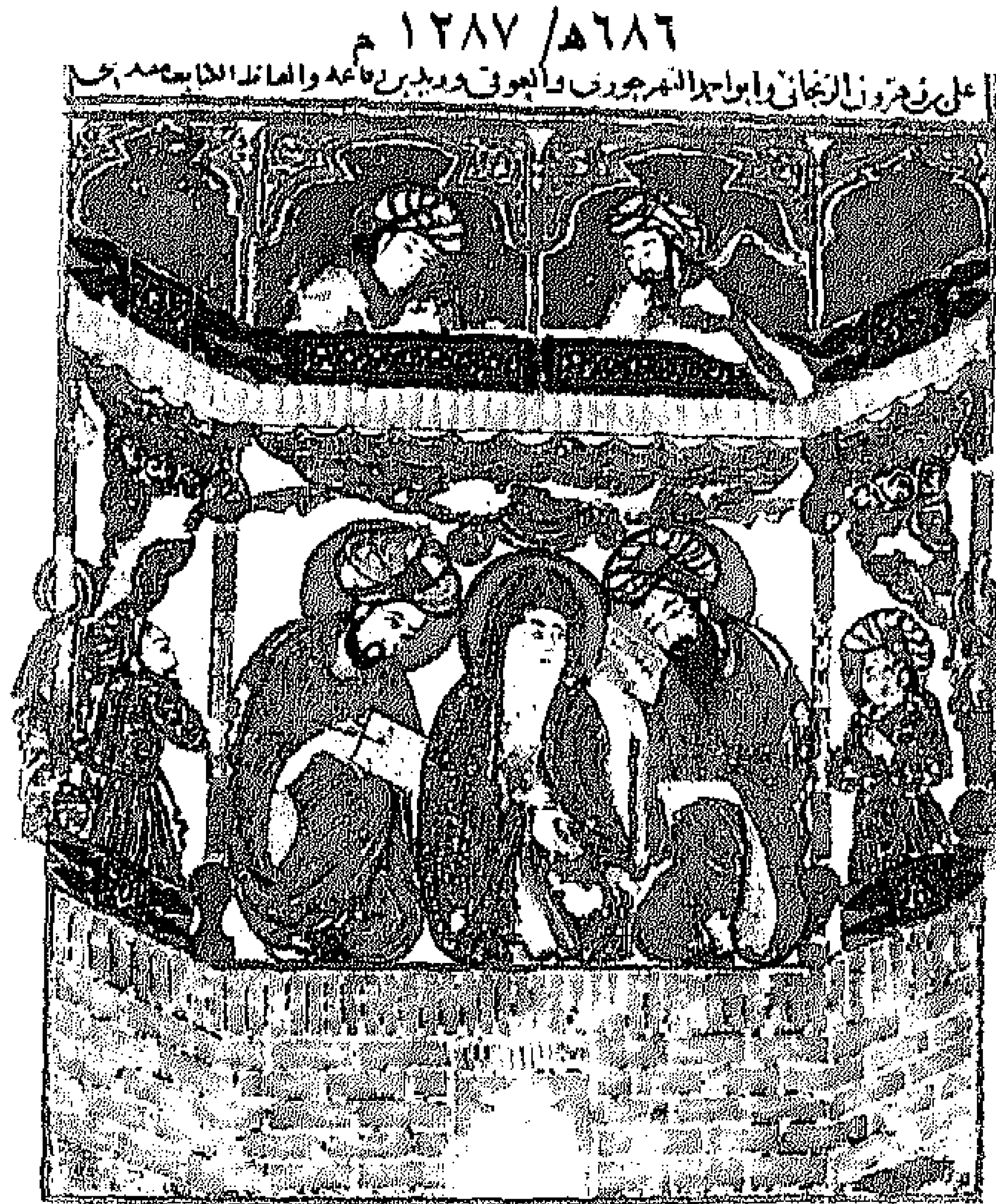
شكل (١٦٨)
اجتماع المثقفين داخل دار الكتب بالبصرة- مقامات الحريري- الواسطي- العراق ٦٣٤هـ / ١٢٣٦ م
(محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).

وفي مصورة "إجتماع المثقفين داخل دار الكتب بالبصرة" من مخطوط مقامات الحريري – شكل ١٦٨– قام الواسطي بتقديم تصور بسيط لدار الكتب بالبصرة حيث يجتمع المثقفون من علماء وشعراء والمشهد يصور المكتبة من الداخل مع إظهار قاسما من العمارة الخارجية في أعلى المصورة حيث نرى في مصورة المكتبة العرائس (الشرافات) في أعلى الواجهة كما نرى في أعلى منتصف المبنى قبة صغيرة مدببة–أو شخشيخة بحسب الدكتور/ثروت عكاشة– أما من الداخل فقد حرص الواسطي على التعبير البسيط المباشر عن روح وطبيعة المكان فنجده قد رسم مجموعة من الأرفف فوق بعضها البعض وقد اشتملت هذه الأرفف على أماكن محددة لحفظ الكتب والتي نجدها وهى متراصة فوق بعضها البعض داخل أماكن الحفظ هذه، وفي الأسفل جلس مجموعة من المهتمين بالشأن الثقافي على امتداد عرض المصورة أو المكان يتناقشون في أمور ثقافية، وقد نجح الواسطي في حقيقة الأمر في نقل الإحساس بالمكان عن طريق اختياره لأكثر العناصر إيحاءا وتعبيرا عن تلك الروح والطبيعة وهي أرفف وأماكن الكتب وهذا الاختيار الموفق لعنصر من عناصر المكان الدالة هي سمة رئيسية من سمات عمل الواسطى، ولعل الواسطي كان يلجأ لهذا الحل لكي يبرز المكان من خلال عنصر واحد فقط أو عناصر قليلة ليترك بقية مساحة المصورة مشرعة أمام الشخوص التي تصنع الحدث وهى التي يفترض أنها الأكثر أهمية من كافة العناصر الأخرى المساعدة داخل المصورة.



شكل (١٦٩)

مجموعة من الحــكماء والــباحثين في حالة اطــلاع ونــقاش- رسائل أخوان الصفا وخلان الوفا- ٦٨٦هـ/ ١٢٨٧ م



شكل (١٧٠)

مجموعة من الحــكماء والــباحثين في حالة إطلاع ونــقاش- رسائل أخوان الصفا وخلان الوفا ٦٨٦هـ/ ١٢٨٧ م

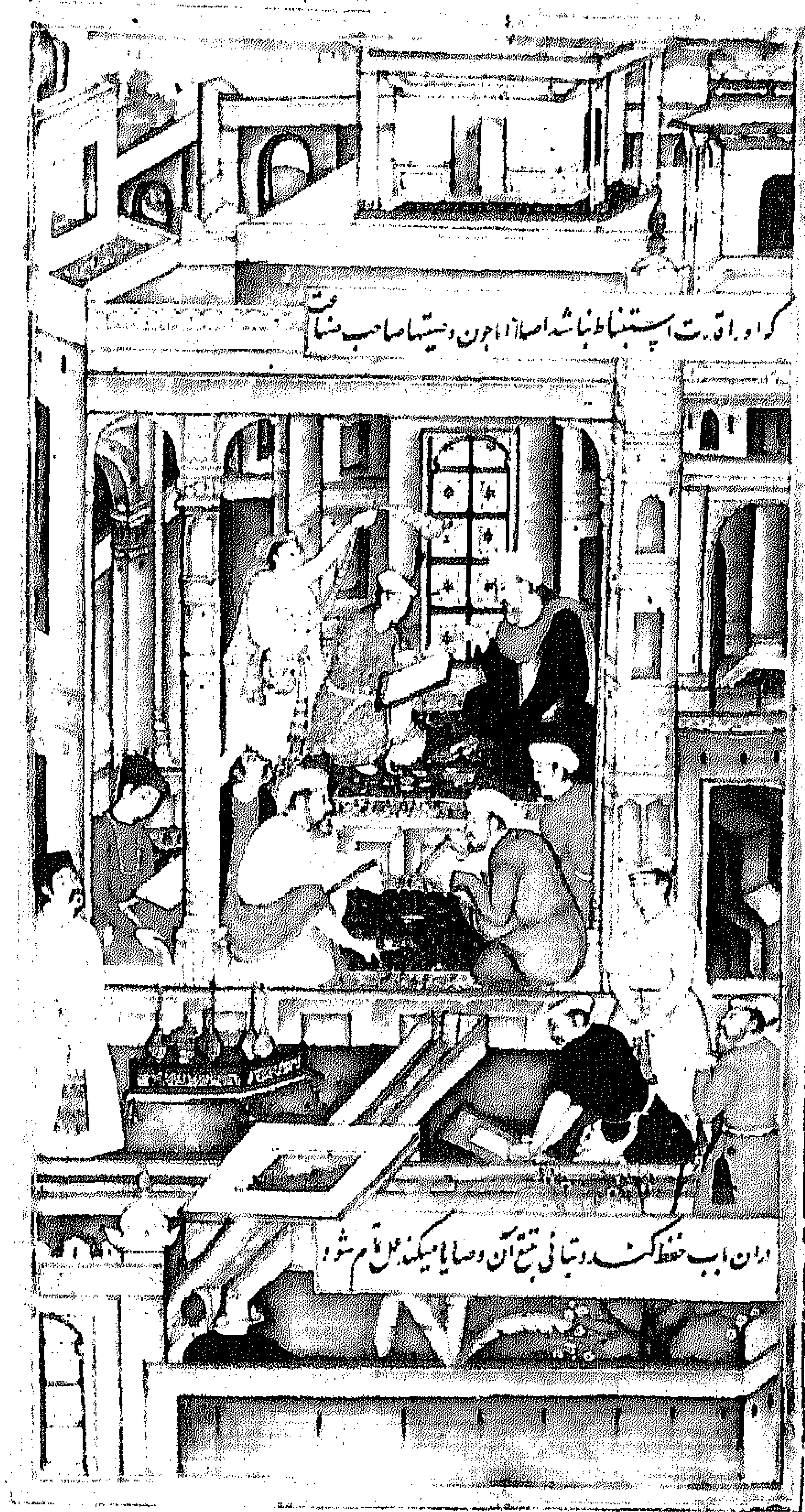
ومن مخطوط رسائل أخوان الصفا وخلان الوفا الــذي يعــود للعــام ٦٨٦هـ/ ١٢٨٧ م نشاهد مصورتين موضوعهما مجموعة من الحــكماء والــباحثين فــي حالة إطلاع ونــقاش- شكل ١٦٩، ١٧٠- ، وتمتاز عمائرهما بالاهتمام بالزخرفــة واختفاء الحوائط الخلفية التي تترك بلون أرضية المخطوط - وبخاصة فــي الطــابق الأرضي- وكذلك الإقدام على رسم العناصر والمساحات المعمارية بأسـلوب مســطح خالى من فكرة البعد الثالث والاعتماد على فكرة التماثل المتوازن في توزيع العناصــر على جانبي المحور الطولي المنصف وخلق مساحات بارزة للشخصــيات المحوريــة

وانتشار فكرة الستائر المعقودة وظهور طابقين في المصورة الواحدة ، يحتوى الطابق العلوي منهما على شرفات مطلة على صحن الطابق الأرضي كما أن الأعمدة الناقوسية تظهر بأبدان نحيلة ومن الملاحظ أن المصور لم يهتم بالعلاقات الحجمية الحقيقية فنراه قد بالغ في حجم الشخوص قياسا بحجم البناء المعماري وعناصره المختلفة.

لكن من الأمور الجديدة التي يمكن ملاحظتها والتي بدت مميزة لعمارة مصورات هذا المخطوط أن المصور قد ذهب في أشكال عمائره المطروحة للتركيز على تحقيق فكرة تجسيم المبنى (أو رسم أكثر من جانب)عن طريق رسم جوانب المبنى الرئيسية من خلال الاعتماد على المنظور المعكوس وهذه الفكرة تتأكد من خلال ظهور جانبي هذا الشكل المعماري وقد مالا – في خط منكسر يتجه للخارج– عن الخط الأفقى الذي لم يكن المصور المسلم في المدرسة العربية يحيد عنه فالعناصر والمكونات المعمارية طوال الوقت كانت تصور على امتداد هذا الخط الأفقي والذي كان يعبر به عن خط الأرض أحيانا أو يظهر كحد أو إطار سفلي للمصورة بحيث لا تتجاوزه الشخوص أو المناظر، وعلى الرغم من أن المصور قد نجح إلى حد ما في تحقيق فكرته هذه في بداية المبنى من أسفل إلا أن الفكرة لا تصل إلى النتيجة ذاتها في نهاية المبنى من أعلى تلك التي يحدها خط الإطار المستقيم الممتد أفقيا ولا نجد استمرارا لفكرة ميل الخطوط تلك والتي نجدها تتتابع من أسفل إلى أعلى حتى تختفي وتتبدد في أعلى المبنى عند الحد الخارجي الذي يشكل إطارا يحيط بالمسطح التصويري وما يشتمل عليه من شخوص وعمائر.

المدرسة المغولية الهندية

عني المصور المغولي المسلم في الهند بتصوير المراسم ، ومن بين المصورات التي اهتمت بهذا مصورة" مرسم في بلاط أحد أباطرة المغول في الهند" من مخطوط حمزة نامة الذي يعود إلى عام ١٠٠٨هـ/ ١٦٠٠م – شكل ١٧١–، ويظهر في مقدمتها سور خارجي وجزء من باب المدخل يضم احد الأبراج الصغيرة الذي تعلوه قبة بصلية ، وفي مستوى لاحق تظهر حديقة بها فسقية مياه مربعة الشكل وذات أربعة قنوات ثم يظهر المرسم وهو مكون من مستويات معمارية متتابعة يتصدرها عمود شاهق ومنارة مرتفعة مؤلفة من عدة طوابق مع وجود مستويين مختلفين في ارتفاعهما وقد جلس بهما مجموعة من الرسامين يؤدون عملهم فيما تظهر أجزاء من عقود وباب في العمق ويشاهد في المصورة أيضا سطح هذا البلاط المحاط بسور قصير حيث يبدو طابق علوي صغير وأجزاء من بنايات وعمائر خارجية أخرى.



شكل (١٧١)

مرسم في بلاط أحد أباطرة المغول في الهند– حمزة نامة–١٠٠٨ هـ/ ١٦٠٠م

مجموعة الأمير صدر الدين خان الخاصة

ويبدو في مصورة " المصور دولت يصور النساخ عبدالرحيم المعروف باسم عنبر قلم"من مخطوط خمسة نظامي التي يعود تاريخ نسخها إلى عام١٠٢٢ هـ/ ١٦١٤م– شكل ١٧٢– منظر آخر من أحد المراسم حيث يظهر جزءان غير مكتملان من عمودين يتصدران المكان فيما يظهر باب وحائط خلفي به مجموعة من الطاقات الممتلئة بقوارير الألوان والأحبار المخصصة للرسم، وكذلك توجد سجادة منبسطة وتحتل مساحتها من الأرضية مع وجود لبعض الأدوات والمخطوطات المنتثرة أمام كل من المصور والناسخ.



شكل (١٧٢)

المصور دولت يصور النساخ عبدالرحيم المعروف باسم"علبر قلم"- خمسة نظامي-١٠٢٢ هـ/ ١٦١٤م

ثانيا: العمارة الدينية

أولا: المساجد ومناظر الكعبة

لقد اهتمت كل مدارس التصوير الإسلامي بتقديم رسوم للمساجد أو مناظر الكعبة كما يتبين لنا من الدراسة التالية.

المدرسة العربية



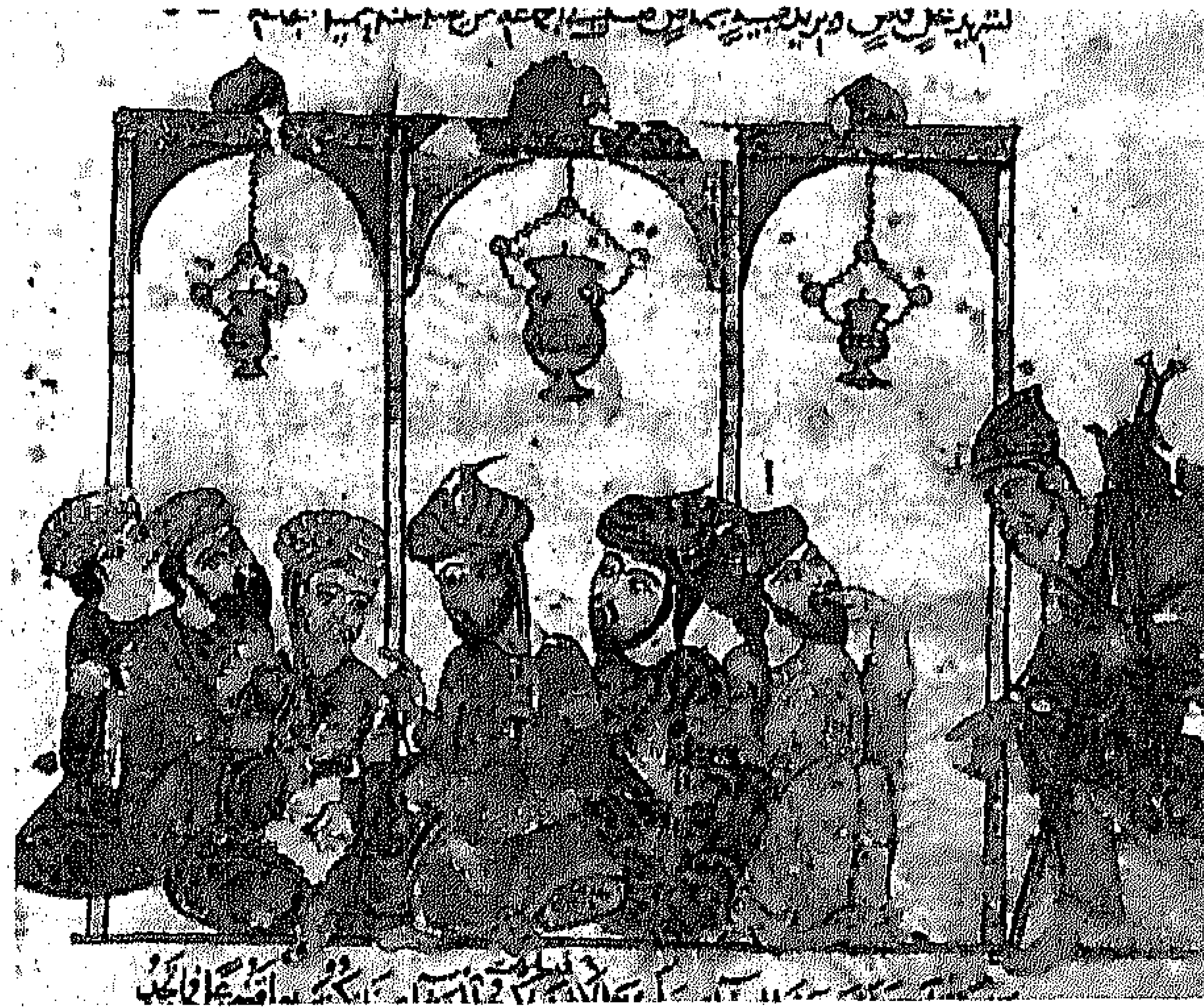
شكل (١٧٣)

أبوزيد يخطب في مسجد سمرقند- المقامة الثامنة والعشرين (ورقة ٩٣) - مقامات الحريري

٦١٩ هـ/١٢٢٢- ١٢٢٣م

المكتبة الأهلية في باريس(٦٠٩٤عربي)

تحتوى مصورة" أبوزيد يخطب في مسجد سمرقند" مـــن مخطـــوط مقامــــات الحريري المنسوخة في العام ٦١٩ هـ /١٢٢٢- ١٢٢٣م(١) - شكل ١٧٣- على منظر (يمثل إيوان القبلة في أحد المساجد ويظهر منه بائكة عمودية على المحـــراب بثلاثـــة عقود ، وعلى الجانب الأيمن من إيوان القبلة رسم الفنان منبرا متعدد الدرجات ويتضح من تكوينه أنه يحتوي على ريشتين جانبيتين تزينهما زخارف هندسية غير واضحة كما يحتوى على باب مقدم مع إلغاء باب الروضة ، أما بالنسبة للجوسق فإنه لم يكتمل مما يوحي بحرص الفنان على اظهار قمة طاقية المحراب المدببة الشـــكل والتـــي زينهـــا بزخرفة نباتية دقيقة، ويتضح أنه يتدلى من الصنجة المفتاحية لكل من طاقية المحـــرب والعقد الأول النصف دائري من البائكة مشكاوتان رشيقتان) (٢)



شكل (١٧٤)

أبوزيد يصل إلى أحد مساجد المغرب – مقامات الحريري- سوريا- القرن ٧هـ/ ١٣م

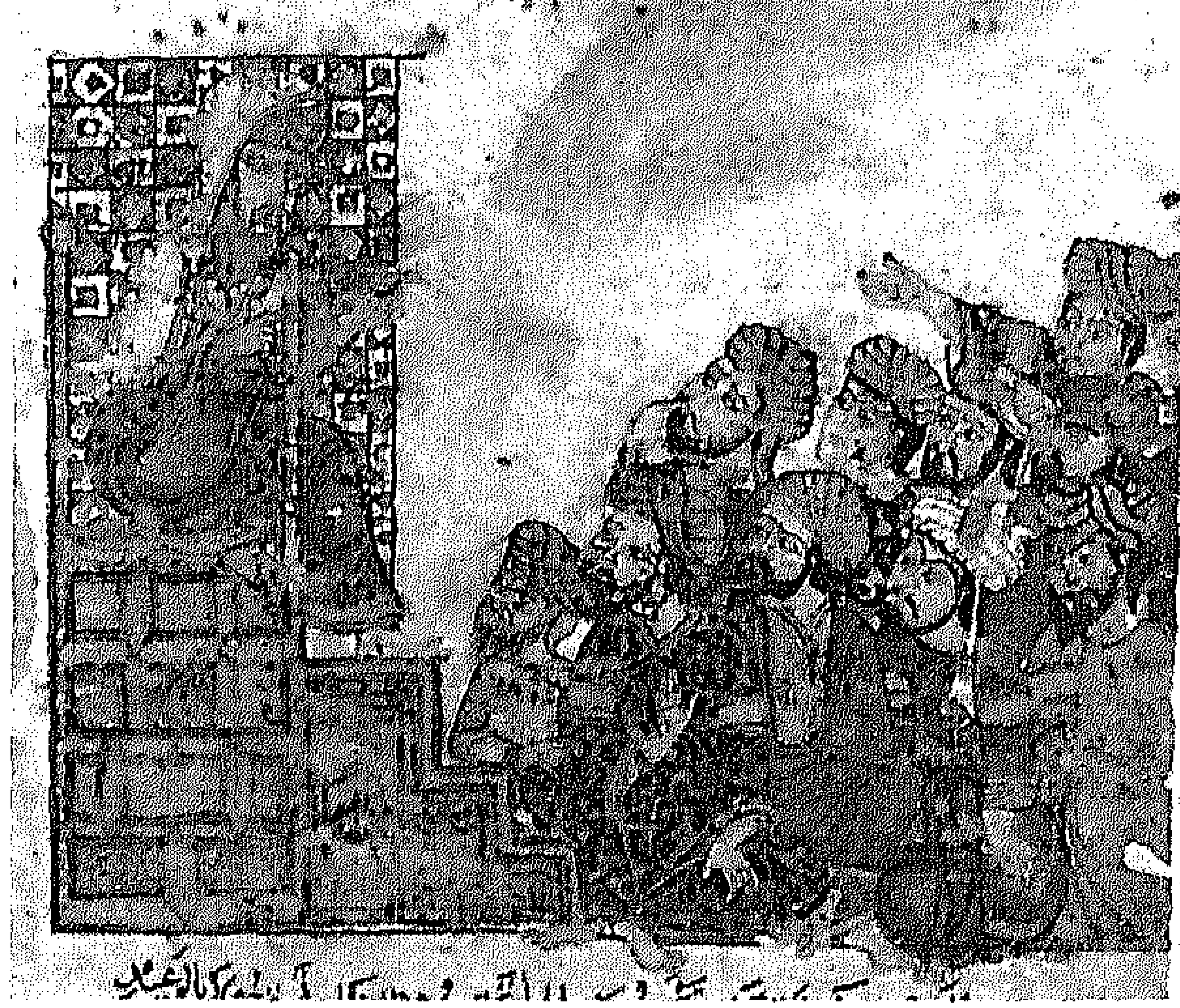
ومن نسخة مخطوط مقامات الحريري المنسوب إلي سوريا في القرن ٧هـــــ/ ١٣م- شكل ١٧٤- يشاهد منظر داخلي لأحد مساجد المغرب مع ظهور لثلاثة قبـــاب صغيرة فوق بائكة العقود النصف دائرية التي تمثل المسجد من الداخل والتي علق بها ثلاثة مشكاوات للإضاءة، (والبائكة يعلوها إزار مزين بزخارف دقيقة كما أن العقـــود ترتكز على أعمدة رشيقة لم يرسم المصور تيجانها أو قواعدها) (٣)

---

(١) - David Talbot Rice:Islamic Art,Thames andHudson, London1993.p106

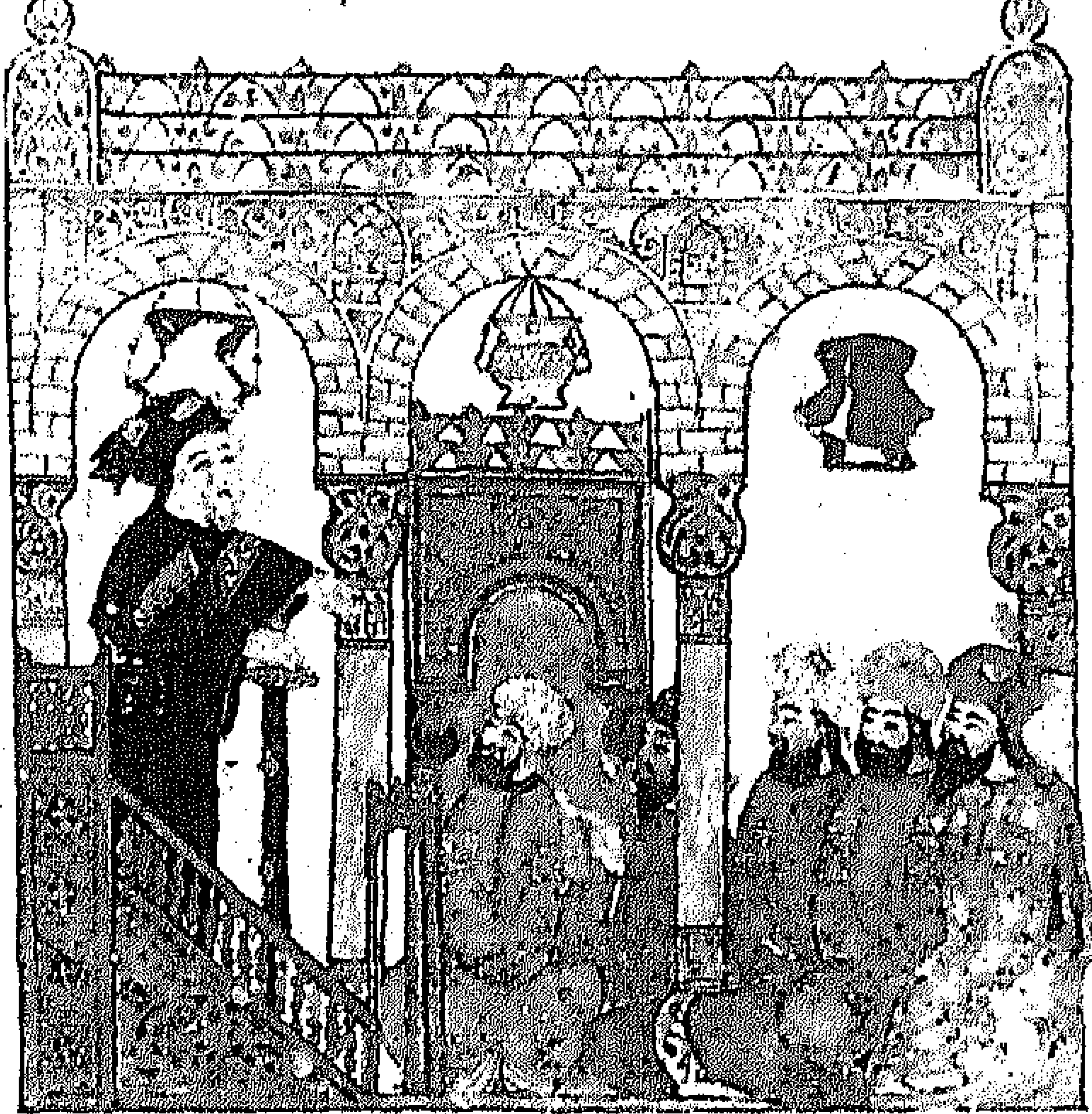
(٢) - أبو الحمد محمود فرغلي:المرجع السابق ،ص١٤٢.

(٣) - المرجع نفسه : ص ١٤٠.


شكل (١٧٥)
أبو زيد يعظ- مقامات الحريري- سوريا- القرن ٧هـ/ ١٣م

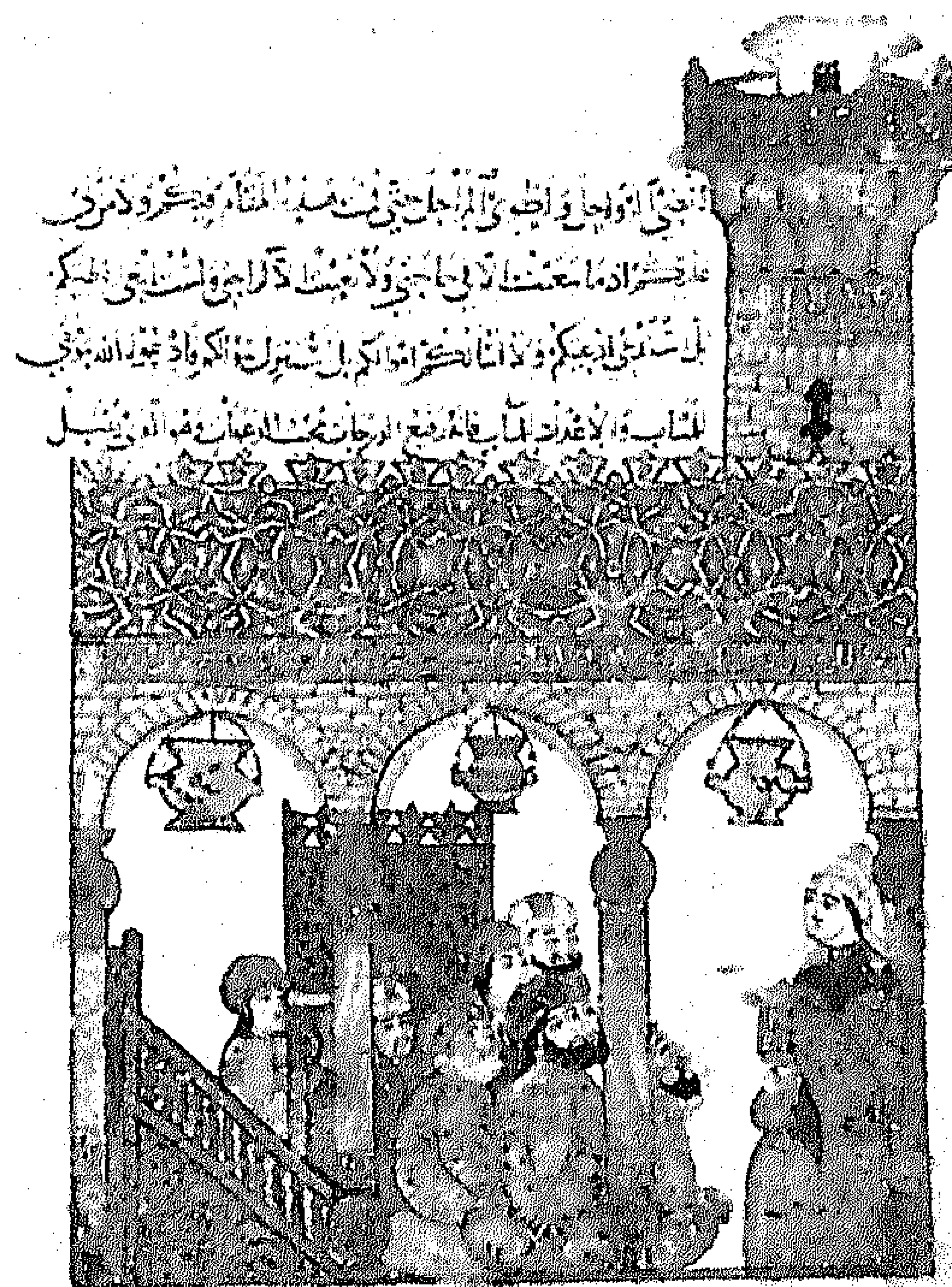
وفي مصورة " أبو زيد يعظ" من نفس المخطوط السابق - شكل ١٧٥- نجد ان المصور قد اكتفى للدلالة على منظر المسجد برسم منبر متعدد الـــدرجات يحتـــوى على ريشتين جانبيتين كما أن المحراب ظهر مؤلفا من مجموعة من الحشوات الخشبية الموزعة بطريقة هندسية بالإضافة إلى وجود بعض الزخارف النباتية الدقيقة المرسومة فوق بعض من هذه الحشوات.


شكل (١٧٦)
مقامات الحريري- أبو زيد يعظ الناس داخل مسجد- الواسطي- العراق ٦٣٤هـ/ ١٢٣٦ م
(محـــفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).



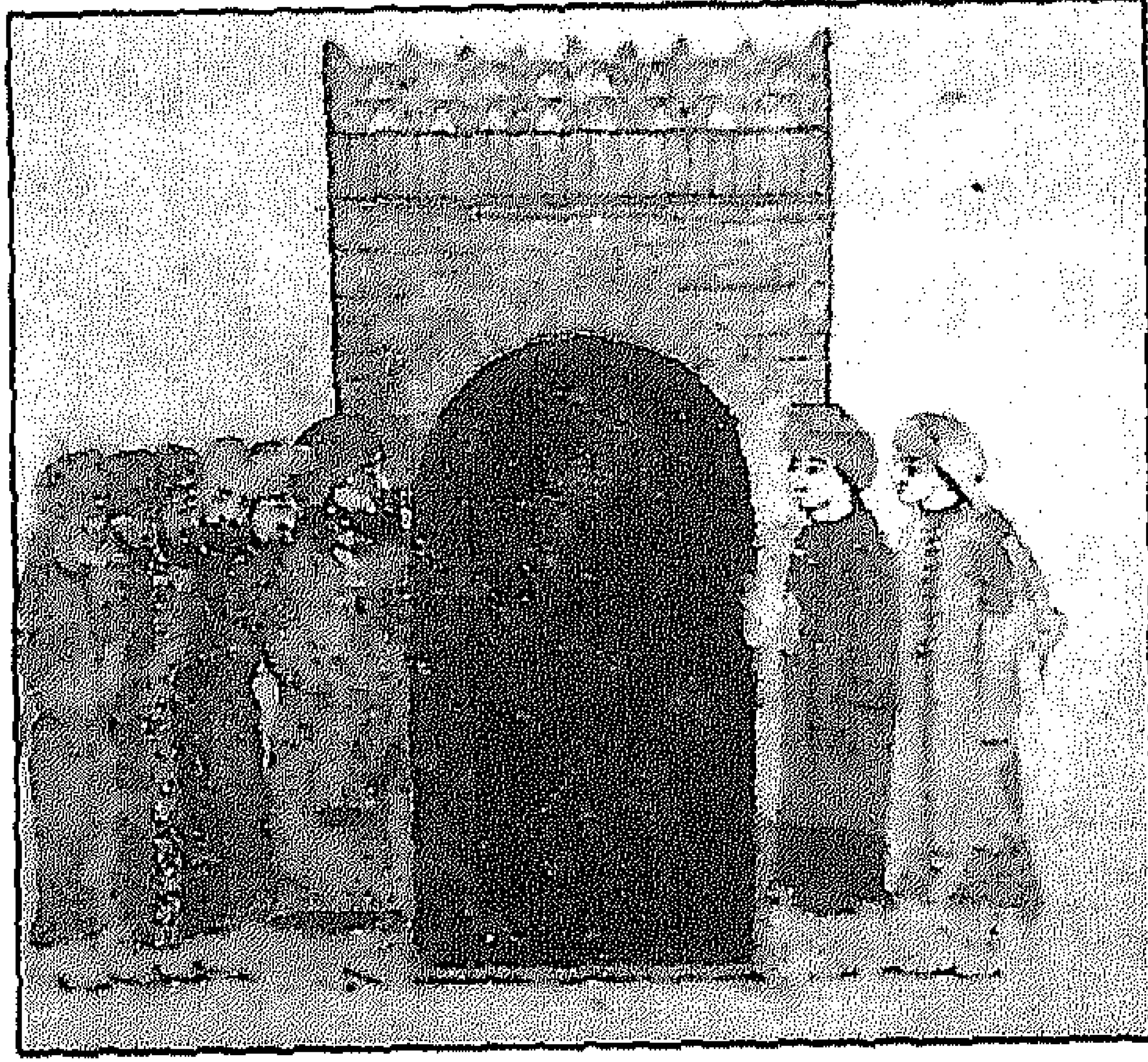
شكل (١٧٧)

مقامات الحريري- أبو زيد يلقى خطبة داخل المسجد وقد استند إلى سيفه الأسود المزخرف - الواسطي- العراق ٦٣٤هـ/ ١٢٣٦ م (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).



شكل (١٧٨)

مقامات الحريري- داخل جامع بالبصرة- الواسطي- العراق ٦٣٤هـ / ١٢٣٦ م
(محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).



شكل (١٧٩)

أبو زيد ومجموعة من الناس أمام مسجد بسمرقند – مقامات الحريري- الواسطي- العراق ٦٣٤هـ / ١٢٣٦ م (المكتبة الأهلية بباريس).

وقد صور الواسطي من خلال مقامات الحريري عددا من المشاهد التي دارت داخل المسجد وأمام مدخله ومن بينها المصورات التي نراها في مصورات" أبو زيد يعظ الناس داخل مسجد، أبو زيد يلقى خطبة داخل المسجد وقد استند إلى سيفه الأسود المزخرف، داخل جامع بالبصرة، أبو زيد ومجموعة من الناس أمام مسجد بسمرقند " – الأشكال من ١٧٦ إلى ١٧٩ على الترتيب- وهي تقترب في هيئتها ومجملها العام من بعضها البعض في التكوين والمحتوى والعناصر التي تشتمل عليها.

والعمائر هنا وإن كانت مسطحة وتظهر من خلال البعدين الطولي والعرضي أيضا دون أن يكون للبعد الثالث أو المنظور وجودا يذكر فإنها جاءت في سياق محمل بالكثير من التفاصيل البنائية(أو التكوينية) والزخرفية ، وعلى الرغم من اختفاء الحوائط المواجهة والتي تركت مساحاتها فارغة (أو ملونة بنفس لون خلفية المخطوط) إلا أننا نستطيع أن نشاهد عناصر معمارية واضحة كالمدخل – في مصورة أبو زيد ومجموعة من الناس أمام مسجد بسمرقند – والأعمدة الدائرية ذات التيجان الناقوسية والبائكات والشرافات وجزء من المئذنة وكذلك نستطيع مشاهدة مواد البناء في مصورات" أبو زيد يعظ الناس داخل مسجد، أبو زيد يلقى خطبة داخل المسجد وقد استند إلى سيفه الأسود المزخرف "ووحدات الإضاءة المعلقة(المسارج) في مصورتي" أبو زيد يلقى خطبة داخل المسجد وقد استند إلى سيفه الأسود المزخرف، داخل جامع بالبصرة" والمقرنصات "في مصورة داخل جامع بالبصرة"

والعقود الواردة في هذه العمائر كما يبدو لنا عقود نصف دائرية كتلك الموجودة في "مصورة أبو زيد ومجموعة من الناس أمام مسجد بسمرقند (وهو من أشهر العقود التي نجد لها وجودا في عمائر مختلف الحضارات الإنسانية وهو أيضا من العقود التي انتشرت في مختلف الأقطار الإسلامية في العصور المتعاقبة المختلفة) وعقود حدوة الفرس كما في مصورتي "أبو زيد يلقى خطبة داخل المسجد وقد استند إلى سيفه الأسود المزخرف، داخل جامع بالبصرة ". وفي رسوم هذه العمائر قد ظهرت عدم مراعاة النسب الطبيعية أو حتى النسب بين الشخوص والمبنى المصور بمختلف أجزاءه .

ومن العناصر الهامة التي أبرزها الواسطى في مصورات المساجد تلك المنبر والمحراب ومن خلال هذه العناصر يمكننا تلمس وجود الحشوات الخشبية والبرامق في جسم السور الخشبي المائل للمنبر وأيضا مدخل المنبر الذي يظهر بشكل مسطح ومواجه في وضعية منافية للطبيعة والواقع تماما حيث أنه من غير المعقول أن يظهر جانب جسم المنبر في وضعية المواجهة وفي ذات الوقت يظهر مدخل المنبر في نفس الوضعية المواجهة لأنه من المفترض أن يظهر المدخل من الجانب بحيث يمكننا أن نرى أحد قوائمه فقط دون أن نستطيع أن نرى كامل المدخل كما هو حادث وهذا أسلوب معماري يلجأ إليه المعماريون في التخطيطات الهندسية للمباني ويسمى بالإفراد والمقصود هو أننا نستطيع أن نشاهد جميع أجزاء المبنى بشكل مسطح في لوحة واحدة في وضعية المواجهة عن طريق خاصية الإفراد تلك وهذه الخاصية ربما يلجأ إليها المصور في عمله كحل من الحلول التشكيلية التي يعوض بها غياب المنظور في طرحه التصويري فنستطيع أن نرى في وضعية المواجهة واجهة الشكل وأيضا أحد جوانبه أو كل جوانبه.

والملفت في ظهور مدخل المنبر في المصورتين السابقتين أنه قد صاحب وجود شخص أعلى المنبر في حين أنه في "مصورة داخل جامع بالبصرة" لا نجد أي ظهور لهذا المدخل حيث نجد أن الشخص الفاعل في موضوع المصورة لم يتخذ من أعلى المنبر مكانا له وهذا يؤكد أن الواسطى (أو المصور المسلم بشكل عام) كان يعمل عقله في تصوير عناصر المصورة فهو يبرز العناصر الأكثر ضرورة والتي تؤكد على قيام فعل بذاته يرتبط بجانب من جوانب الموضوع فحين أراد الواسطي أن يؤكد فعل الصعود إلى أعلى المنبر نجده لم يكتف بتصوير الشخص في مكانه من المنبر ولكنه أظهر المدخل ليقدم تفسيرا منطقيا لتلك الوضعية الكائنة ، وهذه المعالجة المنطقية ربما تعطى دلالة نفسية عن مسار حركة الصعود والهبوط من أعلى المنبر على ساحة المسجد.

أما عن ظهور حنية القبلة في خلفية المصورة في وضعية مواجهة أيضا فـي حين أنها في الواقع تكون في وضعية جانبية إلى يسار المنبر ولا يمكن رؤيتها في هذه الوضعية أبدا فإنها جاءت لتؤكد على فكرة تعامل المصـور المسـلم مـع عناصـر ومكونات المكان بشيء من التحرر فالمكان خارج المصورة ليس هو بطبيعـة الحـال ذاته المكان بداخلها حيث يخضع المكان داخل المصورة لاشتغال المصـور واختيـاره للعناصر الضرورية التي يجد أنها مناسبة لطبيعة الحدث فيبرزها وفقما شـاء دون إن يتقيد بكينونتها الواقعية فهو كما سمح لنفسه أن يظهر جانبين متعامدين مـن جوانـب المنبر في وضعية واحدة وعلى خط واحد مواجه للرائي فإننا نجده أيضـا قـد ذهـب للتعامل بمنتهى الحرية والانعتاق من الشكل الواقعي لوضعية حنية القبلة وفصلها عـن مكانه الواقعي في تصرف مبدئي ليتعامل معها بعد ذلك باعتبارهـا مفـردة منفصـلة يستطيع أن يضعها في تصرف لاحق في مكان جديـد فـي خلفيـة المصـورة وراء الشخوص لتكون في وضعية جديدة تواجه الرائي.

وعلى الرغم من حرية تصرف الواسطي مع مفردات المكان فهو لا يحيد في تصرفه ذاك عن طبيعة وتكوين تلك المفردات مكتفيا فقط بإظهارها في وضعية جديدة أو متحررة من مكانها الواقعي وهذا فكر معقول ويمكن تقبله فإذا سمح المصور فـي هذه الحالة لنفسه بابتكار أشكال جديدة تظهر به مفرداته المحررة في وضـعياتها تلـك فكيف يمكن للرائي التعرف عليها بيسر .

ومن بين السمات التي نجدها واضحة بقوة في هذه المصورات أيضا وجـود الزخارف الخطية بكثرة واحتلالها لمساحات كبيرة من عمائر المصورة وهي زخرفـة بسيطة تعتمد على إنتاج أشكال بسيطة من خلال تجاور الخطوط وترديدها لتصنع نمطا زخرفيا يأخذ مسارات رأسية وأفقية عبر وحدات تتكرر بنظام متماثل حـول محـور متوسط شأن معظم الزخارف الإسلامية بشكل عام.

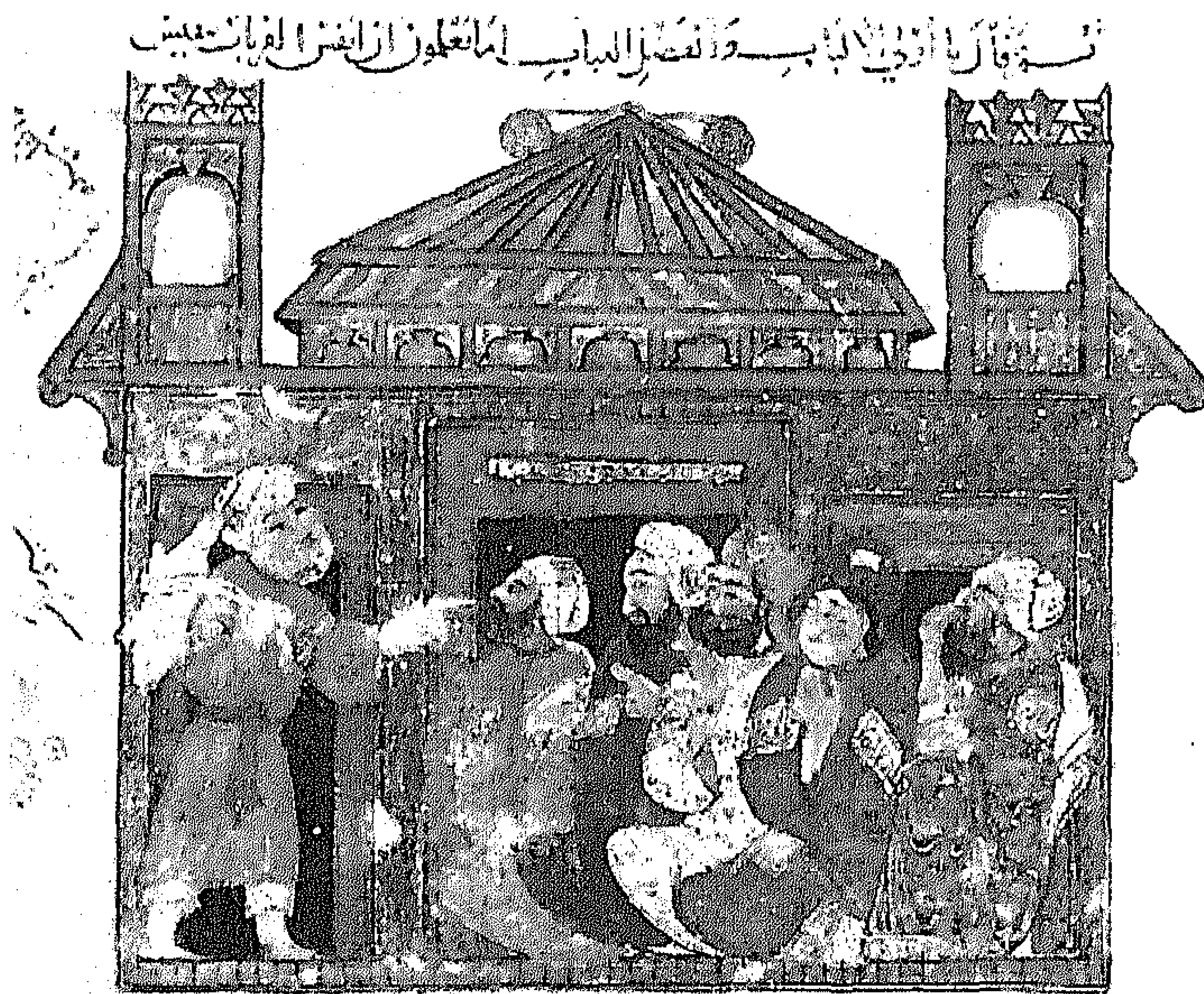
ويلاحظ أن الشرافات التي تعلو العمائر وأيضا المحراب قد اتخذت من شـكل مبسط لزهرة نباتية وحدة تكرارية تتراص بجوار بعضها في صـف أفقـي واحـد أو صفين أو ثلاثة صفوف أفقية متوازية تعلو بعضها.

ويلاحظ أيضا أن الوحدة البنائية التي يظهر بها المحراب هي ذاتهـا الوحـدة التي يظهر بها شكل واجهة المسجد في مصورة" أبو زيد ومجموعة مـن النـاس أمام مسـجد بسـمرقند" وقد عمد الواسطي لإظهار واجهة المسجد على هذا النحـو الرمزي البسيط شديد التلخيص عن طريق اسـتدعاء ذات وحـدة المحـراب دون أن يضيف إليها عناصر أخرى تميز واجهة المسجد كالمئذنة مثلا أو القبة واكتفـى فقـط للتمييز بين المحراب والواجهة بخامة الصنع والبناء فالمحراب يبدو من خلال درجات

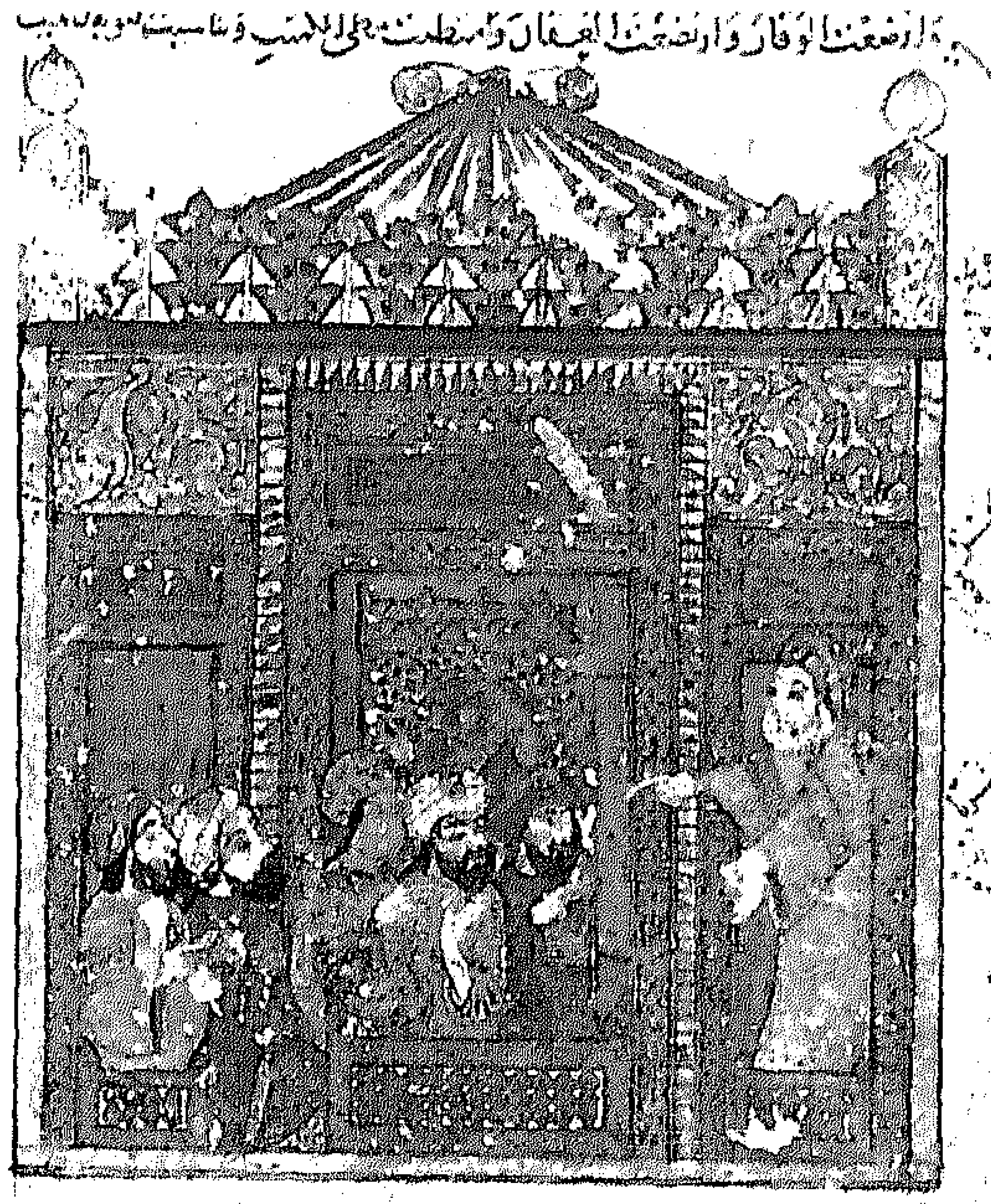
الألوان البنية المختلفة أنه قد صنع من الأخشاب أما الواجهة فتبدو مبنية بالأحجار وقد أضيف لها زخارف ووحدات جصية.

ويبدو التنوع واضحا في مصورات المساجد الأربعة السابقة على الرغم من أنها تعنى بتصوير مكان واحد من الداخل أو الخارج أو من الداخل والخارج معا فنجدها قد تمايزت عن بعضها البعض واحتفظت كل مصورة من هذه المصورات بعنصر أو أكثر يميزها عن نظيراتها الأخريات، وعلى سبيل المثال من بين هذه العناصر المميزة نشاهد في مصورة" داخل جامع بالبصرة" ظهورا لوحدات زخرفية خطية ذات طابع هندسي إضافة لوجود شريط من الكتابات أسفلها يمكننا أن نقرأ به عبارة:"مولانا الإمام المستنصر بالله أمير المؤمنين"

ومن بين مصورات المساجد التي صورها الواسطي أيضا في مخطوط مقامات الحريري مصورتي "في رحاب مسجد،الحرث مع جماعة من المصلين داخل المسجد" – شكل ١٨٠، ١٨١– وهما تقتربان في سماتهما العامة من بعضهما البعض على الرغم من احتفاظهما في ذات الوقت ببعض السمات مع المصورات السابقة التي ظهرت بها المساجد في مصورات الواسطي أيضا وأردنا أن نعرض لهما بشكل مستقل عن مصورات المساجد السابقة بسبب خصوصيتهما تلك وما تتميزان به من عناصر جد مختلفة ومغايرة.



شكل (١٨٠)
في رحاب مسجد– مقامات الحريري– الواسطي– العراق ٦٣٤هـ / ١٢٣٦ م
(محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).



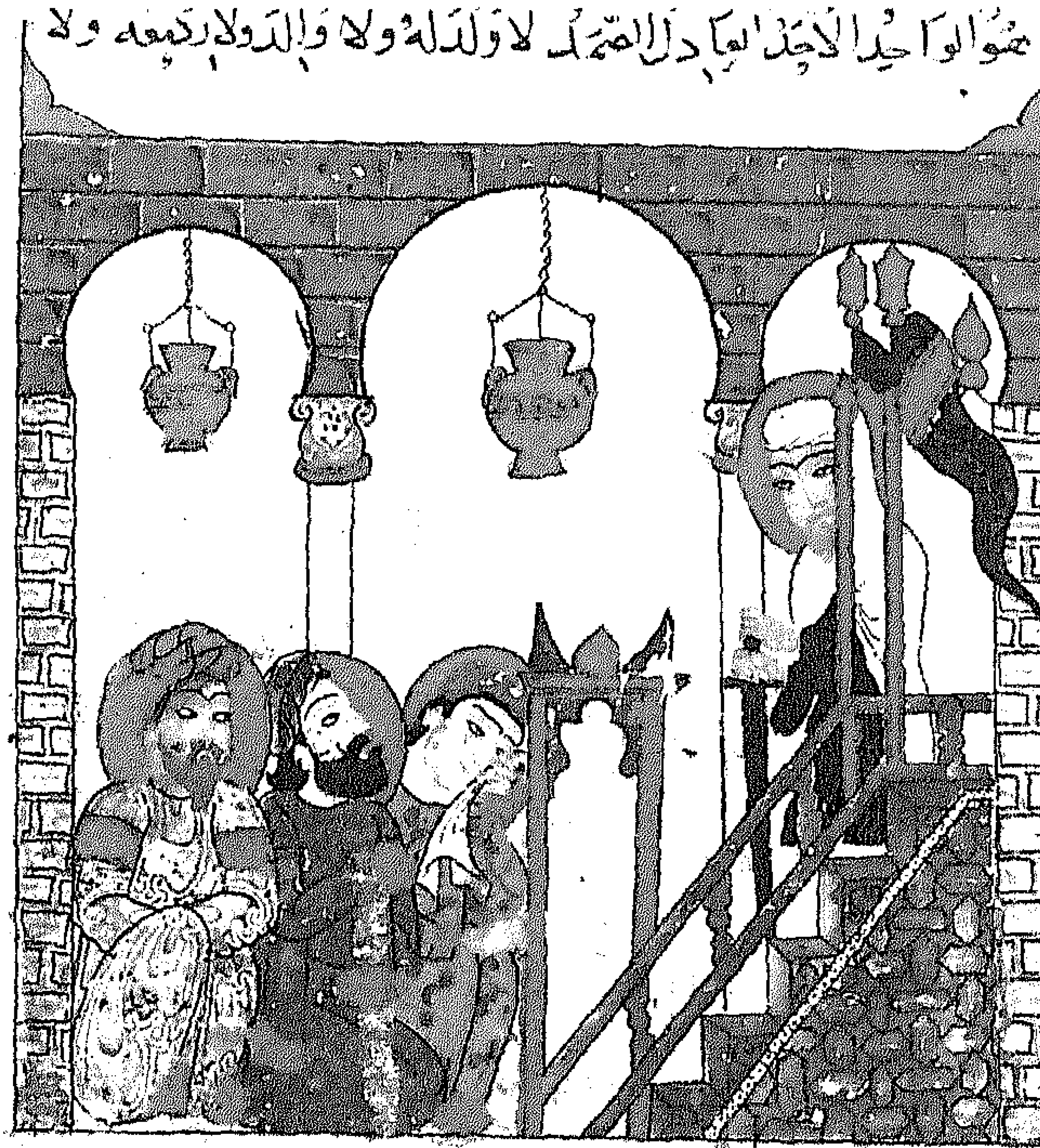
شكل (١٨١)

الحرث مع جماعة من المصلين داخل المسجد- مقامات الحريري- الواسطي- العراق ٦٣٤هـ / ١٢٣٦ م (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).

ولعل أول ما يلفت الانتباه في التكوين المعماري للمسجدين في هاتين المصورتين أنه تكوين يتبع نمط التماثل المتوازن فالعناصر المعمارية تكاد تكون متطابقة بين نصفي كل مصورة من المصورتين إذا ما نحن قد صنعنا خطا طوليا منصفا لكل من المصورتين وإضافة إلى ذلك فقد بدت لنا وللمرة الأولى أشكال من القباب المضلعة التي تشبه الشخشيخة المثمنة، وكذلك ظهرت فكرة الأبراج واختفى المنبر في حين ظهر المحراب في مصورة الحرث مع جماعة من المصلين داخل المسجد كما ظهرت زخارف التوريق الخطية في نفس المصورة وظهرت أشكال جانبية لكوابيل بسيطة في مصورة " في رحاب مسجد" وفي هذه العمائر نجد حرصا شديدا من الواسطي على إبراز مجموعة كبيرة من التفاصيل التركيبية خاصة فيما يتعلق بوحدات الأخشاب حيث نرى مجموعة من الإطارات والحواجز الخشبية ، ويظهر أيضا الفكر الهندسي في معالجة الأشكال المعمارية بشكل يستلهم من الطبيعة روح البنايات ويعرض لتفاصيلها بشكل لا يخلو من الدراسة والتدقيق.

وفي هاتين المصورتين كما في المصورات السابقة نستطيع أن نشاهد المبالغة في نسب الشخوص قياسا بأحجام المباني التي تبدو صغيرة بشكل واضح وهي محاولة

أخرى للخروج عن النسق الواقعي للوجود الطبيعي للأشياء وعلاقاتها الحجمية مع بعضا البعض فكما سطحت المجسمات نجد النسب والحجوم قد اختلت في الوقت ذاته .



شكل (١٨٢)

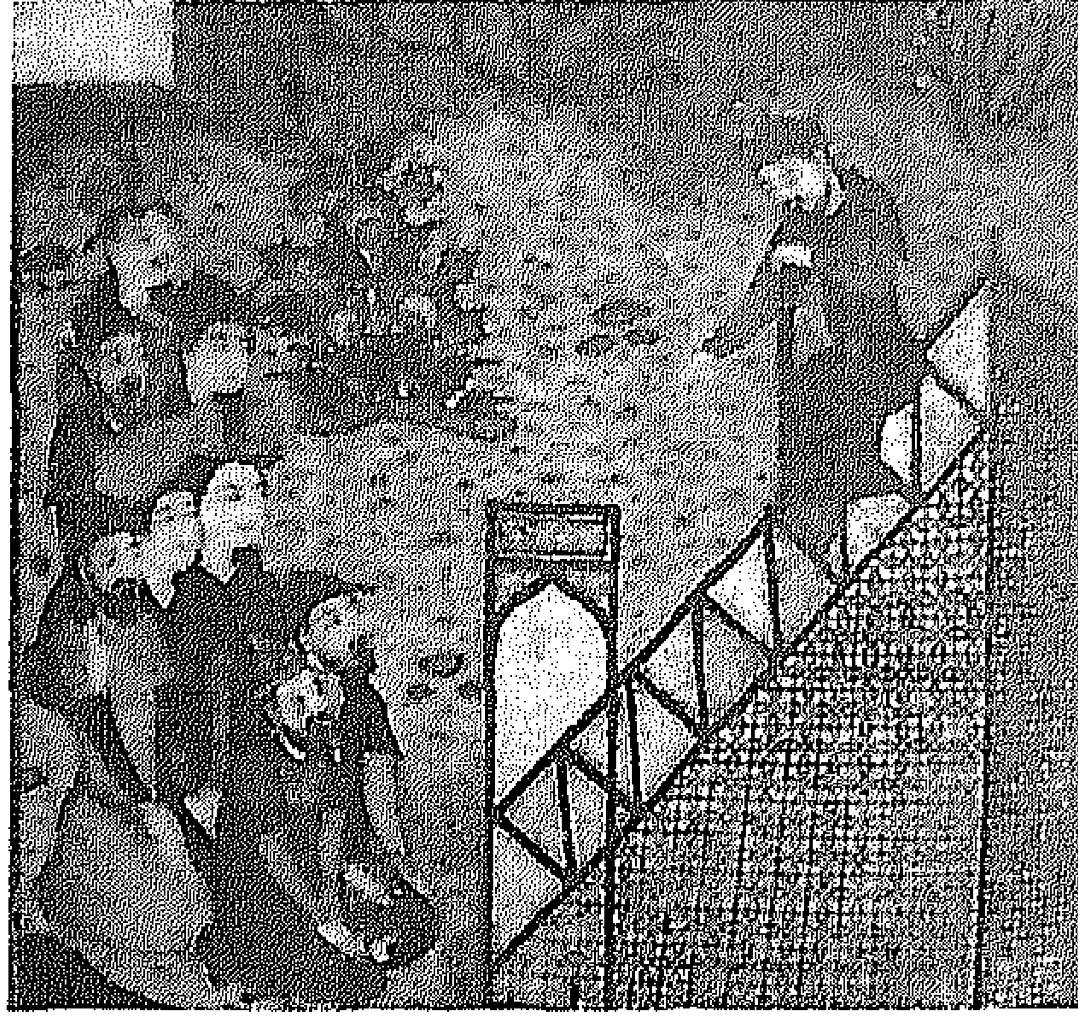
الحارث يصغي إلى موعظة يلقيها أبو زيد في مسجد سمرقند- مقامات الحريري- ٦٩٦هـ/١٣٠٠م

(المتحف البريطاني بإنجلترا)

وفي مصورة " الحارث يصغي إلى موعظة يلقيها أبو زيد في مسجد سمرقند" من مخطوط مقامات الحريري الذي يعود للعام ٦٩٦هـ/١٣٠٠م - شكل ١٨٢- نستطيع أن نشاهد تجاوزا قد يبدو ضئيلا في طريقة وأسلوب التناول فقد ظهر المنبر بشكل مغاير بعض الشيء حيث تظهر درجات السلالم كما أن عدد البرامق الخشبية قد قل في السياج المائل لتبدو المسافات بين البرامق وبعضها البعض متسعة بشكل يكشف معه ما وراءها ولكن مع هذا فإننا نجد مدخل المنبر وقد ظهر بنفس الكيفية التي سبق وان ظهر بها في مصورات الواسطي، كما أن اللوحة تتجاوز فكرة الأسلوب الخطي حيث نجد دعامات مؤلفة من أحجار ويلاحظ عفوية المصور في رسمه للأحجار المكونة للعقد الذي لم يدرسه بشكل دقيق يتبين من عدم اهتمامه بإبراز الصنجات الملتفة مع قوس العقد والتي لا نراها في تلك المصورة .

أما الزخارف فإنها قد غابت أيضا عن كافة العناصر المعمارية مع وجود بعض الحشوات الخشبية فقط في جانب المنبر.

المدرسة المغولية



شكل (١٨٣)

جنكيز خان في مسجد بخاري- الشاهنامة- شيراز-٧٩٩ هـ/ ١٣٩٧ م - المتحف البريطاني.

أما في مصورة "جنكيز خان في مسجد بخاري" من مخطوطة الشاهنامة المنسوبة إلى شيراز في عام ٧٩٩ هـ/ ١٣٩٧م - شكل ١٨٣- فإننا نجد أن المصور قد اكتفى فقط بتصوير المنبر لتدليل على المكان داخل المسجد الذي لم يظهر لنا أي من أجزاءه أو عناصره، وقد ظهر المنبر كبيرا وعاليا ولا يحيد عن الأشكال التي سبق له وأن ظهر بها في المصورات السابقة التي عنيت بعرض مشاهد من داخل المساجد وبخاصة مصورات مقامات الحريري المختلفة ومع هذا فإن المنبر هنا يظهر في سياق زخرفي وخطي وقد نقل المصور أيضا فكرة تصوير مدخل المنبر وإظهارها بالكيفية التي تبدو بها أمامنا عن المصورين السابقين عليه.

المدرسة التيمورية



شكل (١٨٤)

جانكيز خان داخل مسجد في بخارى- جامع التواريخ- هراة ٨٣٣ هـ/ ١٤٣٠م

ومن المدرسة التيمورية يظهر منظر من داخل أحد المساجد في مصورة تنتمي إلى مخطوط "جامع التواريخ" المنسوب إلى هراة في عام ٨٣٣ هـ/ ١٤٣٠م – شكل ١٨٤– وموضوعها "جانكيز خاف داخل مسجد في بخارى"، ويتألف المشهد من بائكة قوامها ثلاثة عقود مدببة ذات لون أزرق وكوشاتها مزينة بالزخارف الدقيقة، وحائط خلفي مقسم إلى أحجار صغيرة منتظمة، مع وجود منبر يتكون من عدد من الدرجات وهو مزخرف أيضا بزخارف خطية دقيقة.



شكل (١٨٥)

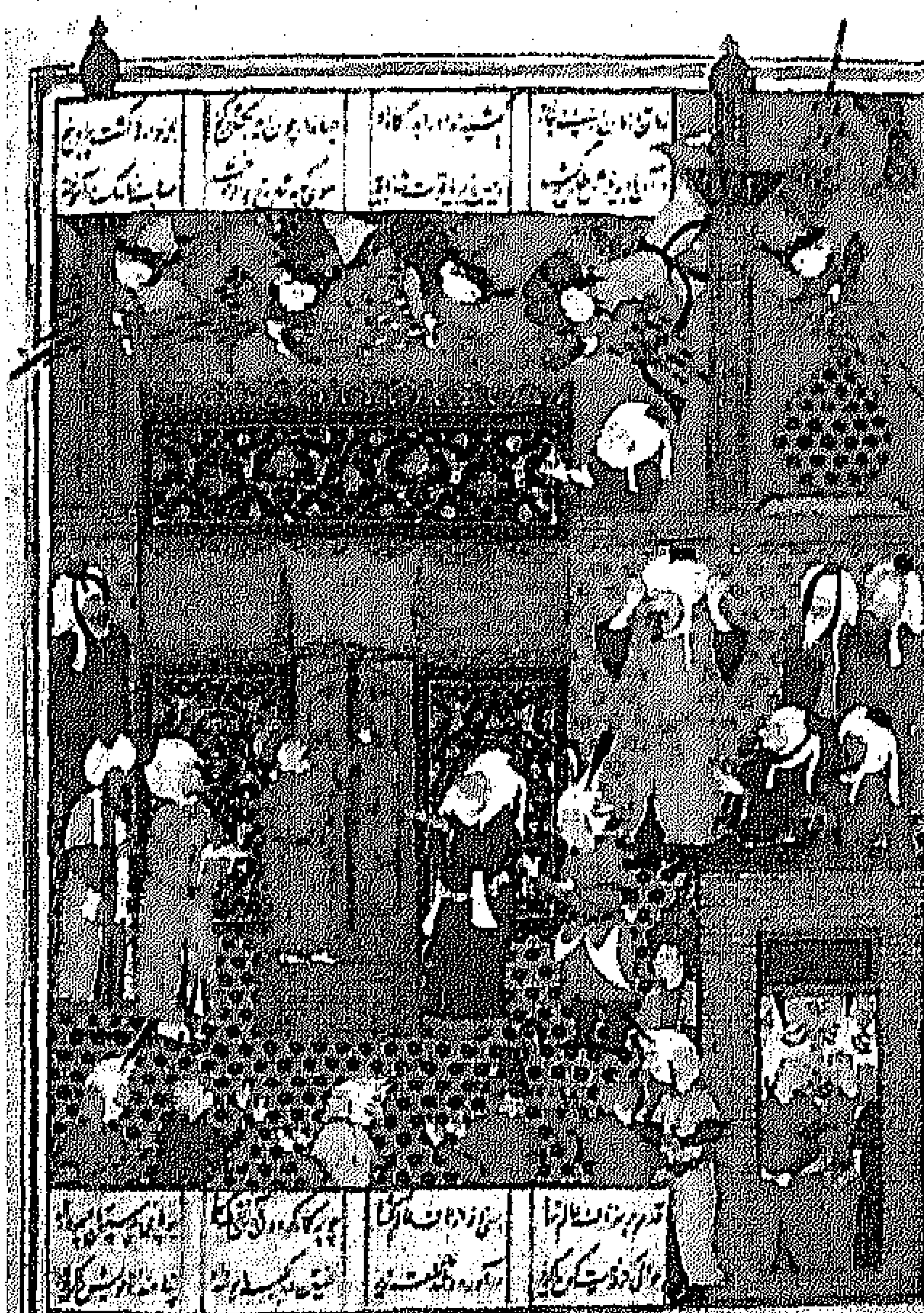
الإسكندر في مكة– الشاهنامة– شيراز– إيران– ٨٤٤ هـ / ١٤٤١م

وتظهر عمارة الكعبة في مصورة" الإسكندر في مكة" من مخطوط الشاهنامة المنسوب إلى شيراز في العام ٨٤٤هـ / ١٤٤١م – شكل ١٨٥– حيث تشاهد الكعبة وهي تتوسط المساحة المرسومة تقريبا وقد ظهرت مزينة بكسوة سوداء مزركشة يعلوها إزار زخرفي مؤلف من وحدات نباتية دقيقة وقد ظهر أيضا جزء من باب الكعبة وكذلك سور يعلوه صف من الشرافات المسننة يشغل جانبا من مقدمة المصورة وأيضا مساحتين جانبيتين في الخلفية.

المدرسة الصفوية

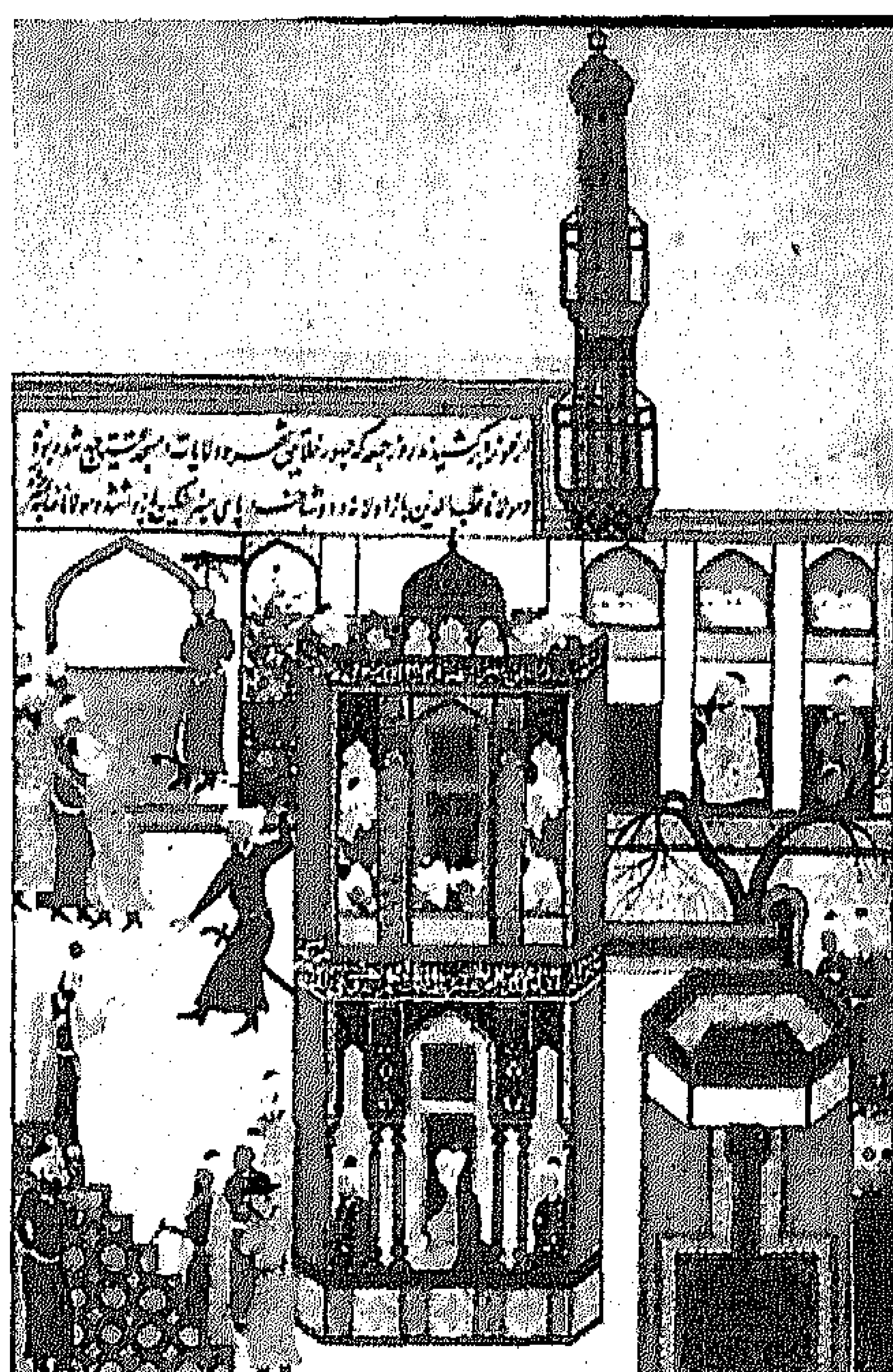
وفي واحدة من مصورات المخطوطات الخمسة لنظامي المنسوبة إلى شيراز في عام ٩٤٠ هـ/ ١٥٣٤م – شكل رقم ١٨٦– وموضوعها "الإسكندر في الكعبة"يظهر أحد المناظر المرسومة للكعبة التي تبدو مزينة بكسوة يغلب عليها اللون الأسود وموشاة بوحدات متماثلة من الزخارف النباتية مع وجود مساحة عرضية من هذه الكسوة ملونة باللون الأحمر تعلوها قطعة صغيرة طولية ذات لون أخضر معلقة فوق باب ذي عقد مدبب وله مصراعين يتوسط الحائط المواجه .

كما يظهر في المصورة ذاتها مساحة من الأرضية مغطاة ببلاطات هندسية الشكل بالإضافة إلى باب جانبي ومئذنتين وقبة خضراء.



شكل (١٨٦)

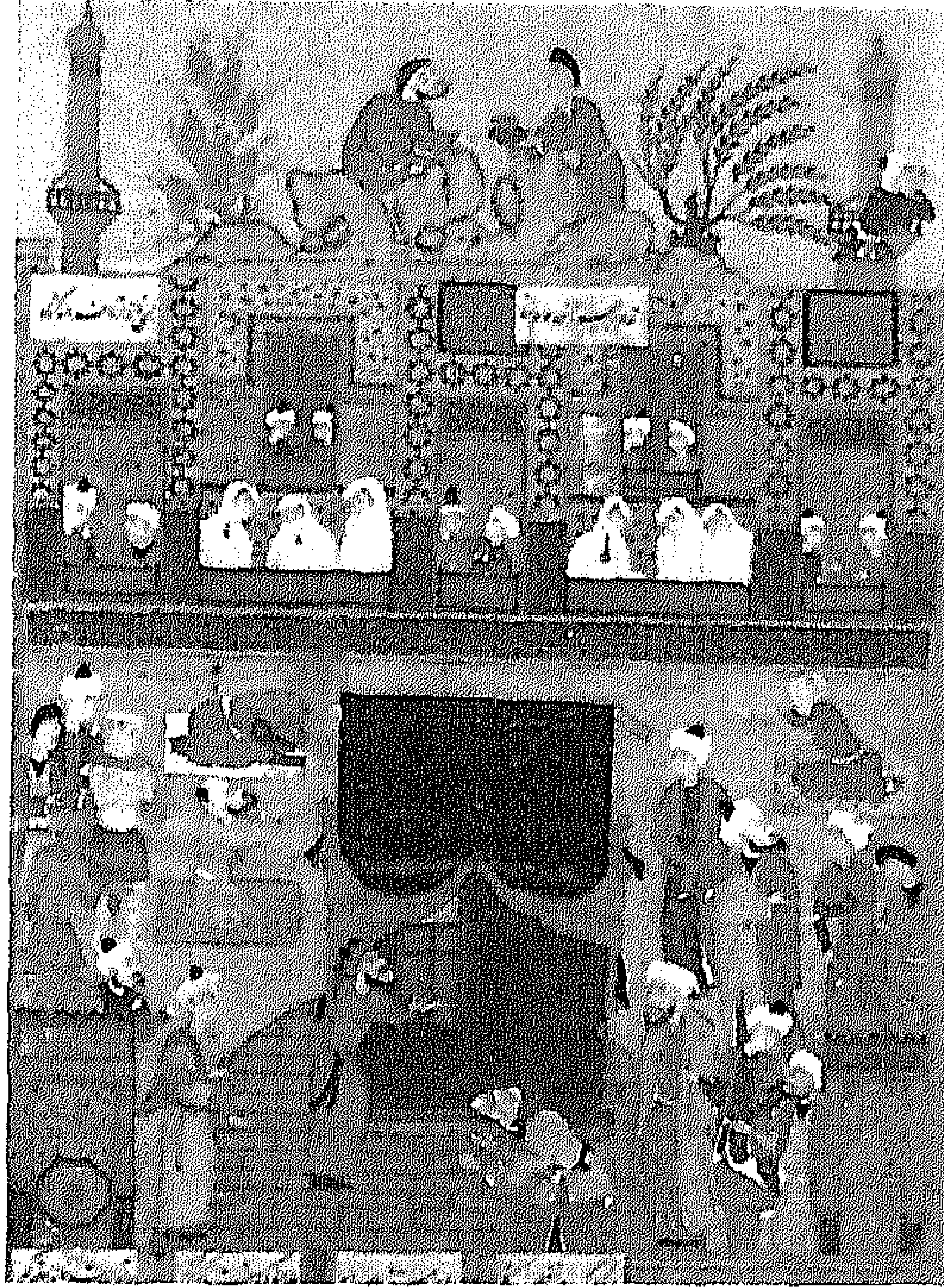
الاسكندر في الكعبة- خمسة نظامي- شيراز ٩٤٠ هـ/ ١٥٣٤م



شكل (١٨٧)

جانب من مسجد سمرقند- ظفر نامه- شيراز ٩٥٩ هـ/ ١٥٥٢ م

ويبدو في مصورة " جانب من مسجد سمرقند" من مخطوط ظفر نامامه المنسوخ في شيراز خلال عام ٩٥٩ هـ/ ١٥٥٢م - شكل ١٨٧- منظر يمثل مسجد سمرقند ويظهر خلاله تفاصيل ومفردات مميزة لعمارة المسجد كالمنبر والمئذنة والقبة وكذلك البائكات والشرافات وأشرطة الزخارف والأرضية المغطاة بالبلاطات المنتظمة ، وفي هذا لمنظر جمع المصور بين العناصر الخارجية والداخلية كما مزج بين الأسلوب المسطح والمعالجة ثلاثية الأبعاد في تناوله للرسوم المعمارية التي توزعت في أرجاء الصورة المختلفة من مقدمة ومساحة وسطى وخلفية.

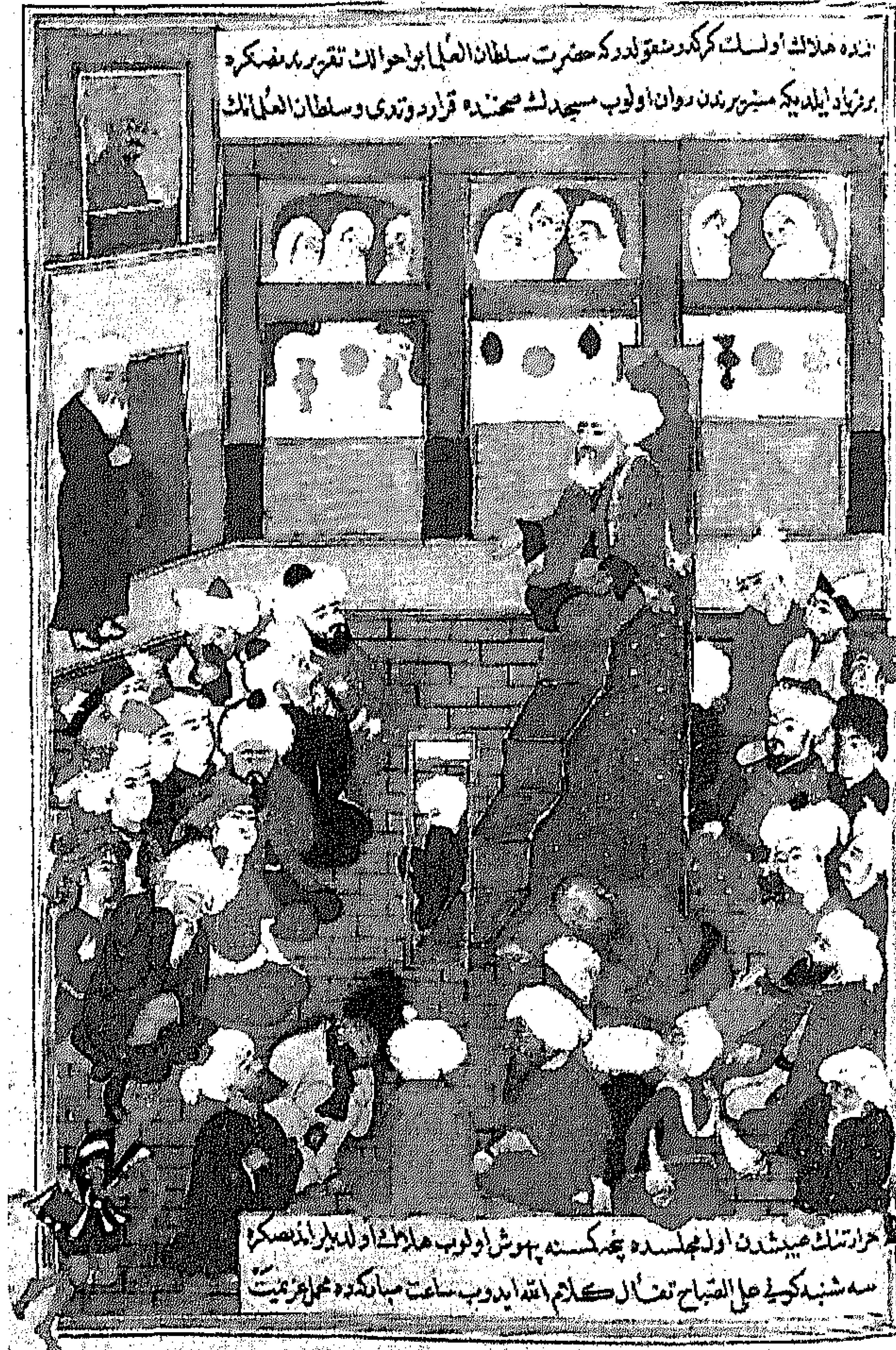


شكل (١٨٨)

الإسكندر في مكة- المنظومات الخمسة- ايران ٩٦٧ هـ/ ١٥٦٠م

ويظهر مشهد آخر للكعبة في مصورة موضوعها" الإسكندر في مكة" من مخطوط المنظومات الخمسة المنسوب إلى إيران في عام ٩٦٧ هـ/ ١٥٦٠م - شكل ١٨٨- وتشاهد الكعبة بكسوتها السوداء وجزء من بابها الجانبي وقد توسطت مقدمة المصورة تقريبا فيما يشاهد في المنطقة العلوية تصورا لجانب من المشهد الحرام تعلوه مئذنتان جانبيتان ويتألف من مساحة مسطحة مقسمة إلى مساحات مستطيلة تشغلها الزخارف الهندسية وعدد من النوافذ والشرفات المطلة على الكعبة حيث توجد فوق

مساحة نصف دائرية تقريبا مغطاة ببلاطات مستطيلة الشكل كما يوجد في الجانبين من مقدمة المصورة قبتين صغيرتين محمولتين على بناءين بسيطين.



شكل (١٨٩)

الشيخ بهاء الدين يخطب في بلخ- جامع السير-١٠٠٨ هـ/ ١٦٠٠م

ويوجد رسم لمنظر داخلي لأحد مساجد بلخ في مصورة من مخطوط جامع السير الذي يعود تاريخه إلى عام ١٠٠٨ هـ/ ١٦٠٠م[١] - شكل ١٨٩- وموضوعها "الشيخ بهاء الدين يخطب في بلخ"، ويظهر بها منبر مؤلف من مجموعة من الدرجات مع وجود باب متقدم صغير، وقد جاءت معالجة درجات المنبر بأسلوب الرسم ثلاثي الأبعاد مع ملاحظة عدم الدقة في الالتزام الصائب بقواعد المنظور وفقا لزاوية الرسم المتخيرة لتصوير هذا المنبر وتبدو في هذه المصورة مساحة من أرضية مكسوة بالبلاطات المستطيلة كما يشاهد في الخلفية طابقين يتألف كل منهما من بائكة من

---

http://www.ee.bilkent.edu.tr/~history/ottoman33.html -(١)

العقود وكذلك يوجد جانب من حائط مرسوم في مسار منكسر ويوجد به باب ونافــذة، وقد وزعت الشخوص في مختلف أرجاء هذه العمارة التي احتلت كافة أرجاء المساحة المصورة في المقدمة والأرضية والخلفية.



شكل (١٩٠)

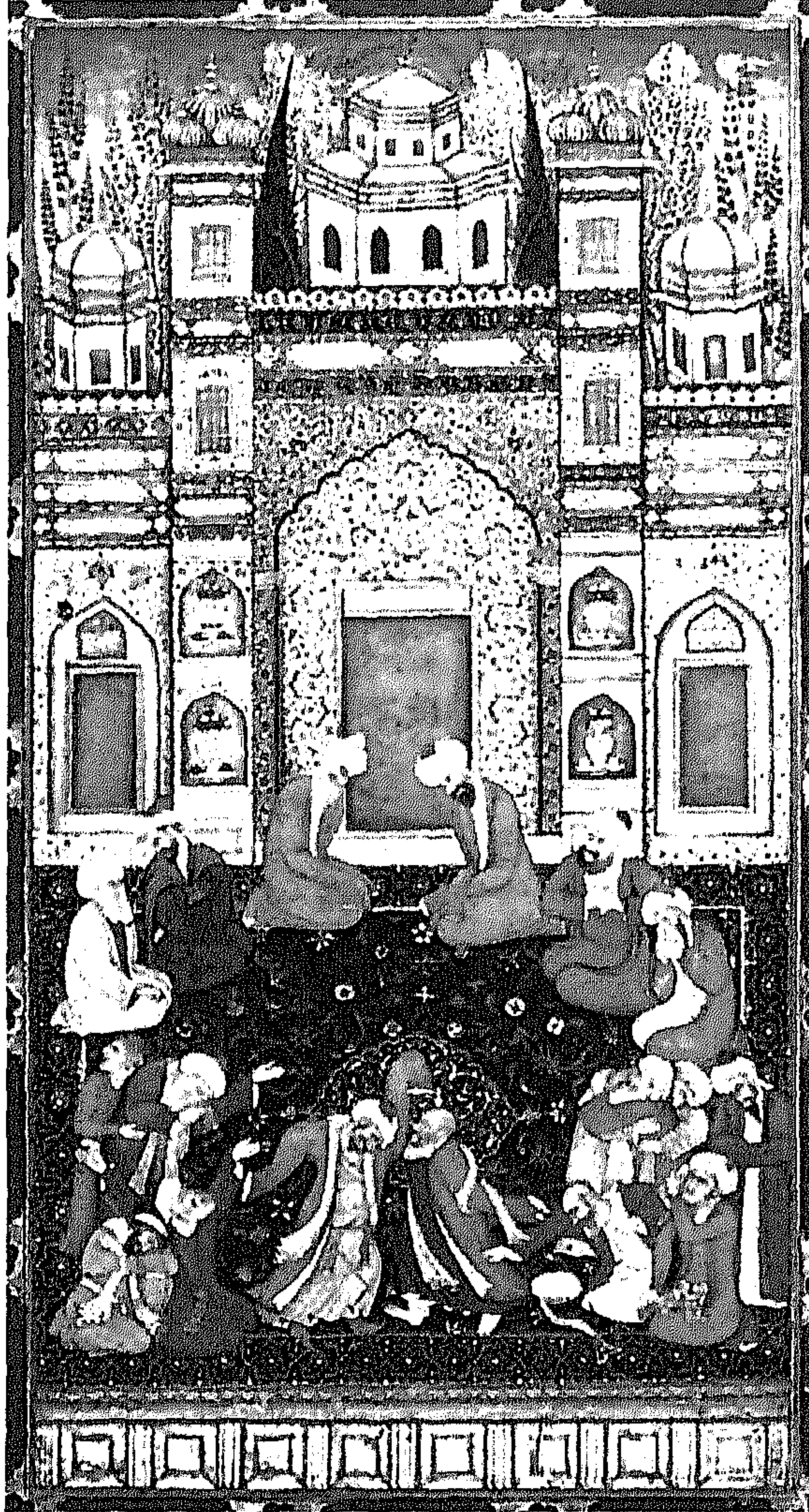
المجنون يطوف بالكعبة- خمسة نظامي- بخارى ١٠٥٧ هـ/ ١٦٤٨ م

ومن مناظر الكعبة الواردة ضمن مصورات المخطوطات المنسوبة للمدرســة الصفوية يظهر أيضا منظر آخر في مصورة "المجنون يطوف بالكعبة" من مخطــوط خمسة نظامي الذي يعود إلى بخارى في عــام١٠٥٧هـ / ١٦٤٨م[١] - شــكل ١٩٠- حيث تشاهد الكعبة مزينة بكسوة سوداء جاءت مساحتها العلوية مزخرفــة ومنقوشــة بالزخارف فيما يظهر الباب في منتصف الحائط المواجه وفي الخلفية تظهر بائكة مــن العقود علقت بها المشكاوات ، ويلاحظ أن المصور قام برسم الكعبة من خلال اعتماده

Nizami Ganjevi,op.cit ,130- (١)

على الأسلوب ثلاثي الأبعاد بعكس مناظر الكعبة السابقة التي جاءت من خلال نمط أو أسلوب مسطح فحسب.

المدرسة المغولية الهندية



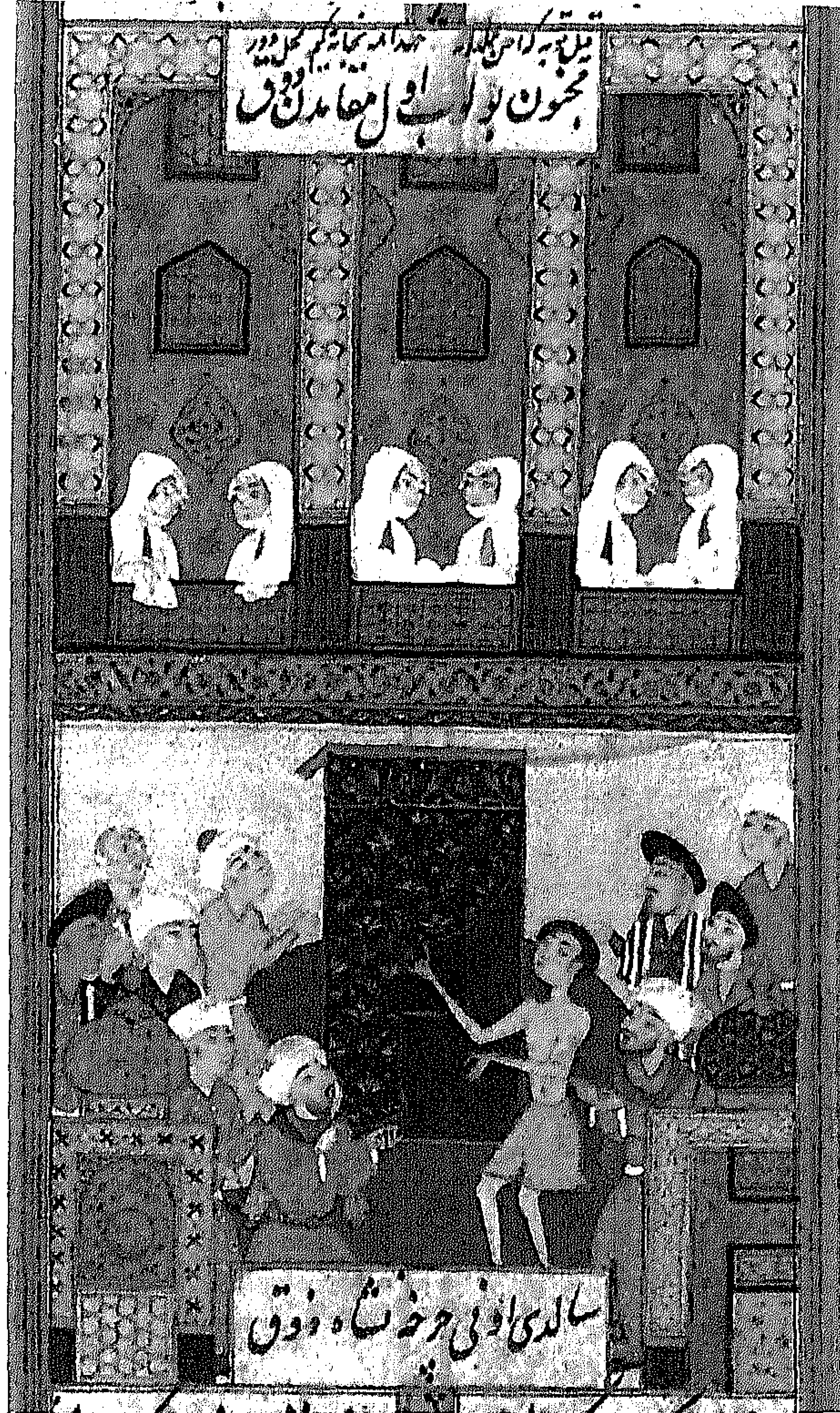
شكل (١٩١)

حضرة صوفية – للمصور محمد نادر السمرقندي– الهند ١٠٦٠– ١٠٦٥ هـ/ ١٦٥٠–١٦٥٥م

في مصورة " حضرة صوفية " للمصور محمد نادر السمرقندي التـي تعـود إلى الهند في الفترة من عام ١٠٦٠ هـ/ ١٦٥٠ م إلى عام ١٠٦٥ هـ/ ١٦٥٥م – شكل ١٩١– تظهر واجهة لمسجد جاءت عمارته في تكوين تغلـب عليـه سـمة التماثـل المتوازن وقد احتلت واجهة المسجد هذه معظـم المسـاحة المخصصـة مـن خلفيـة المصورة حيث تشاهد الحضرة الصوفية أمامها، ويلاحظ أن رسوم العمارة قد مزجـت

بين الأسلوبين ثلاثي الأبعاد والمسطح كما يلاحظ الثراء الزخرفي في توشـية معظـم المساحات .

المدرسة التركية العثمانية



شكل (١٩٢)

المجنون في الكعبة- المنظومات الخمسة- شيراز- إيران القرن ١٠هـ/ ١٦م

في مصورة "المجنون في الكعبة" من مخطوط المنظومات الخمسة المنسـوب إلى شيراز في القرن ١٠هـ/ ١٦م - شكل ١٩٢- يظهر منظر آخر من مناظر الكعبة التي تتوسط - بشكلها المسطح وكسوتها السوداء الموشاة - القسم الأسـفل مـن هـذه المصورة التي يتصدرها في كل من جانبيها الأيمن والأيسر بنائين صغيرين يحمل كل منهما قبة بصلية الشكل، ويوجد في القسم العلوي بائكة مؤلفة من ثلاثـة عقـود ذات

دعامات مستطيلة تضم بين كل دعامتين شرفة صغيرة بها سيدتان ويلاحظ وجود مجموعة من النوافذ في الحائط الخلفي من هذه البائكة.

ثانيا :المدارس ودور القضاء

تنوعت أشكال المدارس ودور القضاء المرسومة خلال المصورات الإسلامية حيث أمكن رصد هذه النوعية من الرسوم في المدارس العربية، التيمورية، الصفوية، المغولية الهندية، التركية العثمانية.

المدرسة العربية



شكل (١٩٣)

داخل مدرسة- مقامات الحريري- الواسطي- العراق ٦٣٤هـ/ ١٢٣٦ م

(محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).

يقدم الواسطي تصورا عن المدرسة في مصورة من مصورات مقامات الحريري التي قام بتصويرها في العراق في عام ٦٣٤هـ / ١٢٣٦ م موضوعها"داخل مدرسة" - شكل ١٩٣- وهي مؤلفة من عقدين يظهر في العقد الأكبر منهما المعلم وضيفه الحارث بن همام يجلسان فوق أريكة رسمها الواسطي بأسلوب المنظور المقلوب (المعكوس) وفي العقد الثاني الأصغر يجلس مجموعة من طلاب العلم فيما يحرك أحدهم مروحة الخيش عن طريق حبل طويل يمسكك به ويدفعه وقد ظهرت في هذه المصورة مجموعة من العناصر المعمارية المختلفة من بينها عناصر خارجية كالقبة والشخشيخة إضافة إلى اهتمام الواسطي بزخرفة كوشتي العقد الأكبر بالزخارف النباتية .



شكل (١٩٤)

ابوزيـــــد يشكو ولده للــــــقاضي- من مخــــطوط مقـــامات الحـــريري- ما بين العامين ٦٢١هـ/ ١٢٢٥م و٦٣١هـ / ١٢٣١م - مكتـــبة معهد الدراسات الشرقية- أكاديمية العلوم- لننجراد

و نشاهد في مصورة" ابوزيـــــد يشكو ولده للـــــقاضي"من مخطوط مقامات الحريري المنسوب إلى الفترة من العام٦٢١هـ / ١٢٢٥م و٦٣١هـ / ١٢٣١م - شـــكل ١٩٤- أحد مناظر دور القضاء في المدرسة العربية، وقد جاء هذا المنظر على نمـــط التماثل المتوازن في رسم عمارة المكان- دار القضـاء- حيث تتماثل العقود على كـــل من الجانبين الأيمن والأيسر لهذه المصورة المرتكزة على خط الأرض والتي يعلوهـــا قبتين متماثلتين تتوسطهما شرافات مورقة متماثلة ويشاهد في المصورة القاضي وقـــد جلس فوق مقعد كبير ومرتفع وأمامه يقف كل من أبو زيد وولده وهناك أيضـــا عـــدد من الشخوص ينتثرون في أرجاء المكان الذي اهـــتم المصـــور بـــإثراءه بالوحـــدات الزخرفية الدقيقة المتماثلة وبستارتين معقودتين تتدليان من أعلى.



شكل (١٩٥)

أبوزيد وابنه امام القاضي- مقامات الحريري- سوريا- القرن ١٠هـ/ ١٣م

وفي نسخة أخرى من نفس المخطوط تنسب إلى سوريا في القرن ١٠هـ/ ١٣م – شكل ١٩٥– نشاهد مصورة تطرح نفس الموضوع ويظهر فيها أبوزيد وابنه أمام القاضي الذي يشاهد جالسا أمام جوسق بسيط مؤلف من ثلاثة عقود تعلوها قبتين جانبيتين صغيرتين مع وجود شريطين زخرفيين من وحدات نباتية دقيقة أسفل هاتين القبتين وكذلك شريط زخرفة من وحدات هندسية في ظهر (خلفية) مجلس القاضي ، وقد غلب الأسلوب المسطح على تناول هذه العمارة البسيطة التي جاءت كخلفية مميزة لمجلس القاضي.

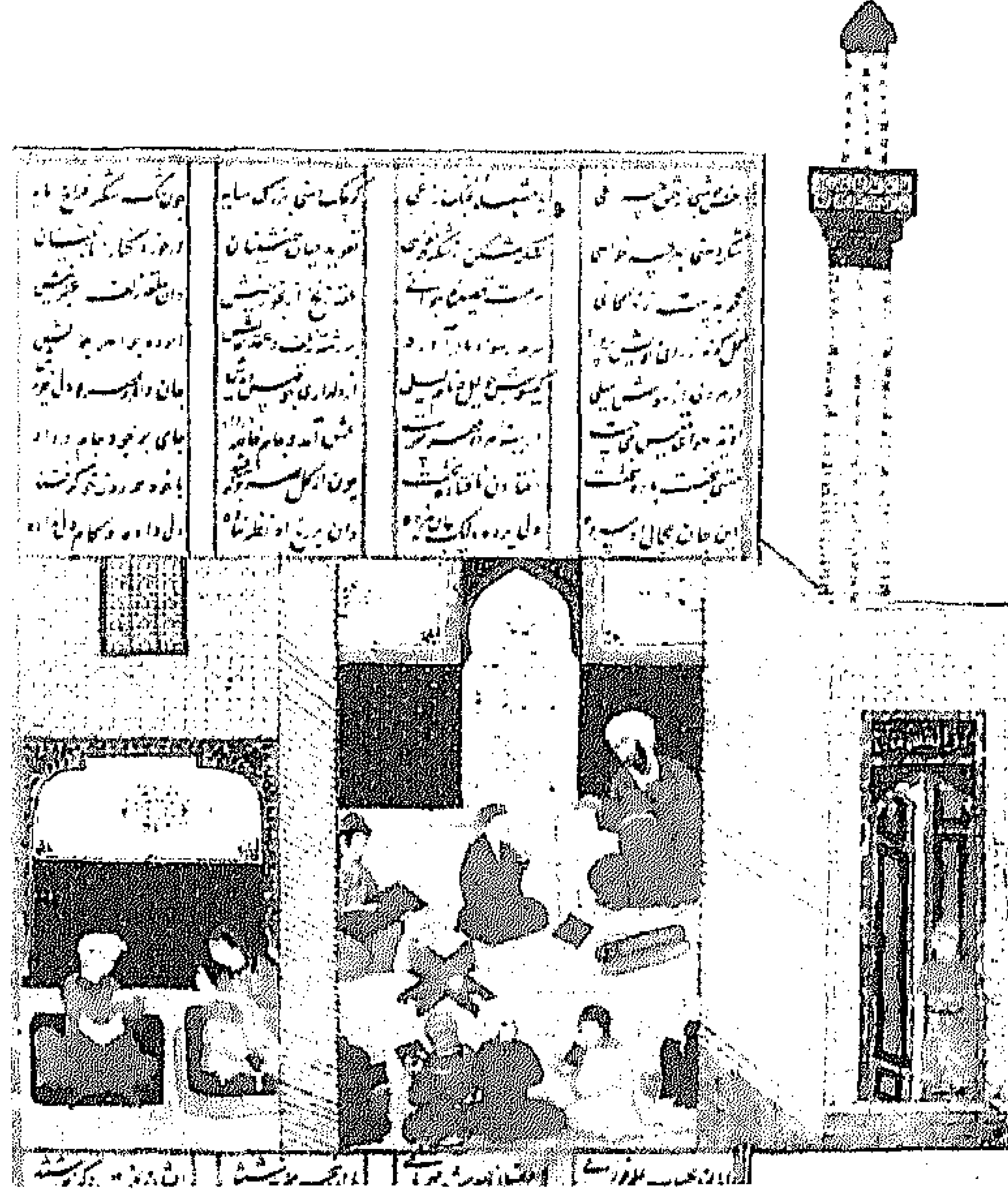


شكل (١٩٦)

أبوزيد وزوجته أمام القاضي– مقامات الحريري– سوريا– القرن ١٠هـ/ ١٣م

وفي مصورة أخرى من نفس النسخة السابقة من مخطوط مقامات الحريري المنسوبة إلى سوريا في القرن ١٠ هـ/ ١٣م موضوعها " أبوزيد وزوجته أمام القاضي" – شكل ١٩٦– نشاهد تصورا بسيطا لدار القضاء المؤلف من عقدين أحدهما كبير ومرتفع قليلا ونصف دائري يوجد أسفل منه مجلس القاضي والثاني صغير ومنخفض نسبيا وتوجد أسفل منه الزوجة فيما يظهر الزوج خارج هذا العقد الذي يعلوه قبة صغيرة ولكنها أكبر من القبة التي يحملها العقد الثاني فوق إزار زخرفي مؤلف من وحدات نباتية دقيقة، وهذا التكوين المعماري جاء بمثابة خلفية وإطارات توزع خلالها وعلى مسافة منها الشخوص الظاهرة في المصورة.

المدرسة التيمورية



شكل (١٩٧)

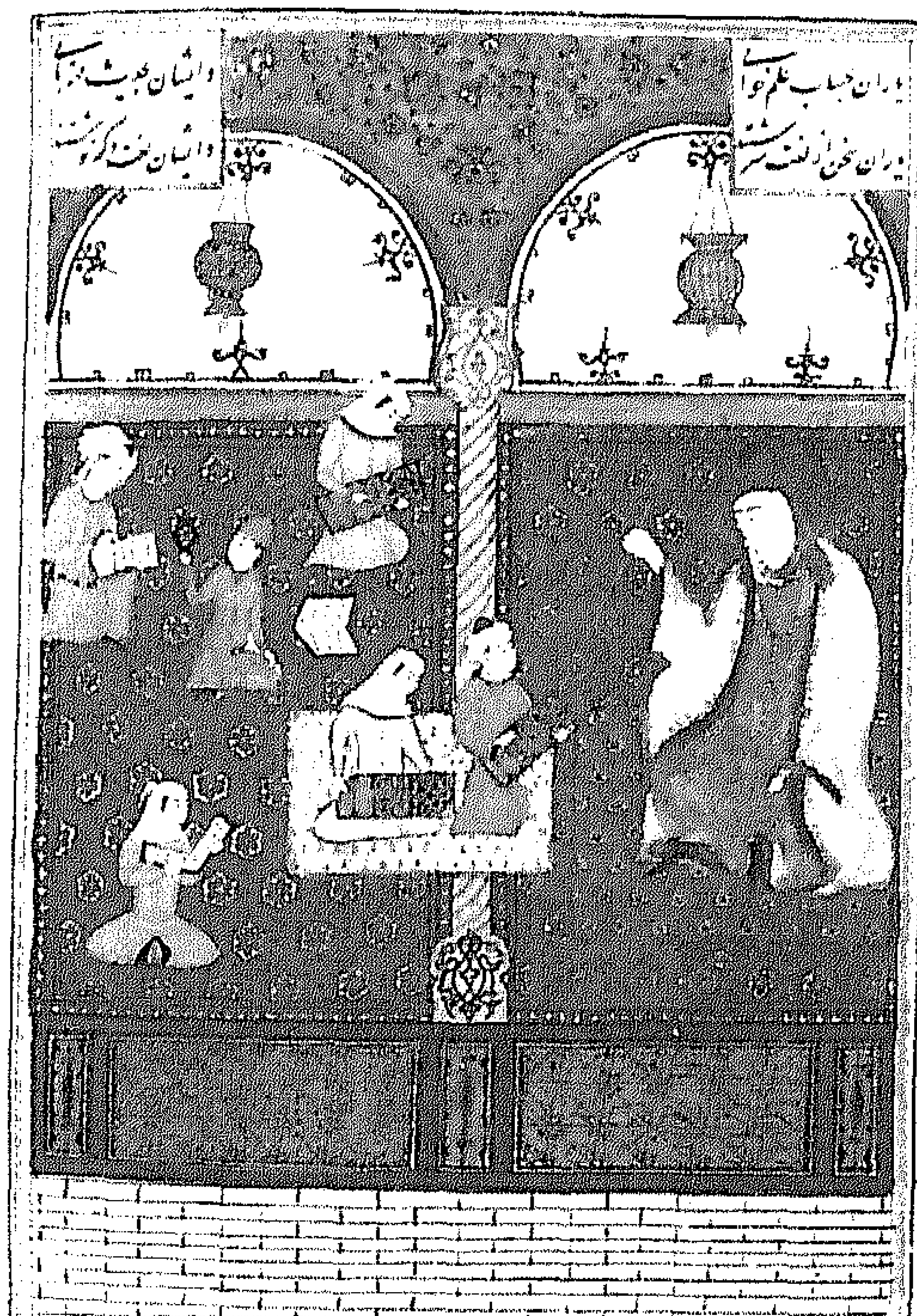
ليلي والمجنون في المدرسة- خمسة نظامي- هراة ٨٨٦ هـ/ ١٤٨٢ م

يظهر في مصورة" ليلي والمجنون في المدرسة" من مخطوط خمسة نظامي المنسوب إلى هراة في عام ٨٨٦ هـ/ ١٤٨٢م[١] - شكل ١٩٧- منظر لمدرسة يجمع مابين المشهدين الخارجي والداخلي حيث يشاهد في الجانب الأيمن للمصورة باب المدرسة المؤلف من حشوات خشبية بسيطة وهو باب ذو مصراعين يقع في حائط مزخرف بوحدات هندسية دقيقة تعلوه مئذنة سامقة فيما يظهر في القسمين الآخرين من هذه المصورة مشهدين داخليين يظهر بهما حوائط خلفية ملونة بالأبيض والأزرق مع وجود عقدين مختلفي الشكل بالإضافة إلى وجود جزء من نافذة علوية ، ويتبين اهتمام المصور بالزخرفة وإبراز خامات البناء.

ونجد نفس الموضوع مطروحا في مصورة من نسخة أخرى من المنظومات الخمسة لنظامي تعود إلى شيراز في عام ٨٩٦ هـ/ ١٤٩١م - شكل ١٩٨- وفيها يظهر منظر داخلي للمدرسة مؤلف من عقدين نصف دائريين ومتماثلين علق بهما مشكاتين وظهر بينهما عمود مسلوب تاجه وقاعدته على شكل ناقوس وقد جاءت الأرضية موشاة بزخارف هندسية منتظمة الشكل أما الحائط الخلفي فجاء بلون أبيض مع وجود عدد من الوحدات الزخرفية الخطية الدقيقة ويتصدر هذه المصورة مساحة

Nizami Ganjevi,op.cit,126 - (١)

مغطاة ببلاطات مستطيلة تعلوها مساحة أخرى مقسمة إلى شرائط من زخارف هندسية بنية اللون (وربما جاءت هذه المساحة في سياق التكوين المعماري لتشعرنا بوجود مستويين مختلفين في الارتفاع حيث المستوى العلوي وتمثله الأرضية الزرقاء المحددة لمكان التعلم والمستوى المنخفض المؤلف من البلاطات المستطيلة) وقد توزع طلاب العلم في أرجاء الأرضية زرقاء اللون .

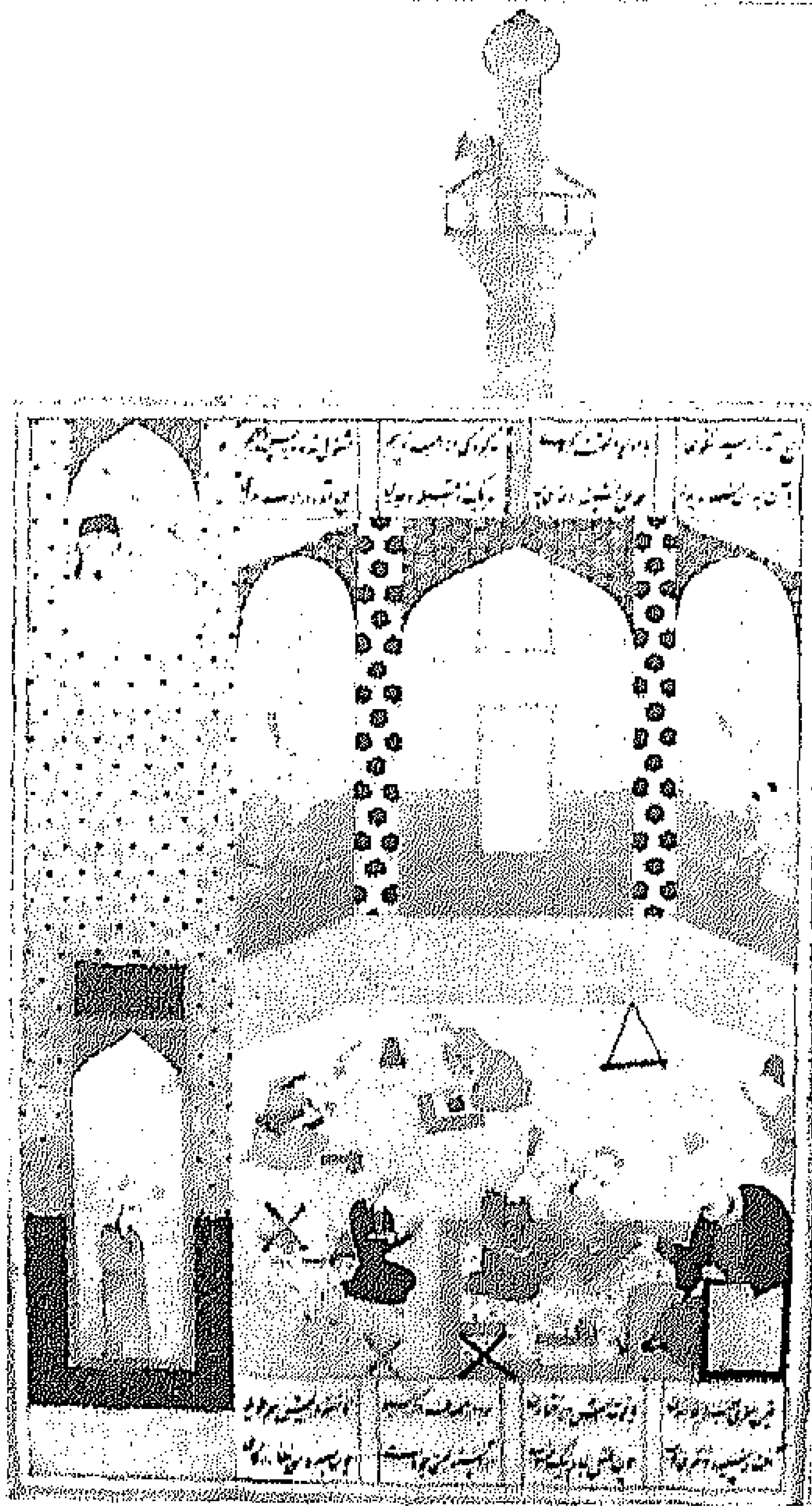


شكل (١٩٨)

ليلي والمجنون في المدرسة- خمسة نظامي- شيراز ٨٩٦هـ / ١٤٩١ م

المدرسة الصفوية

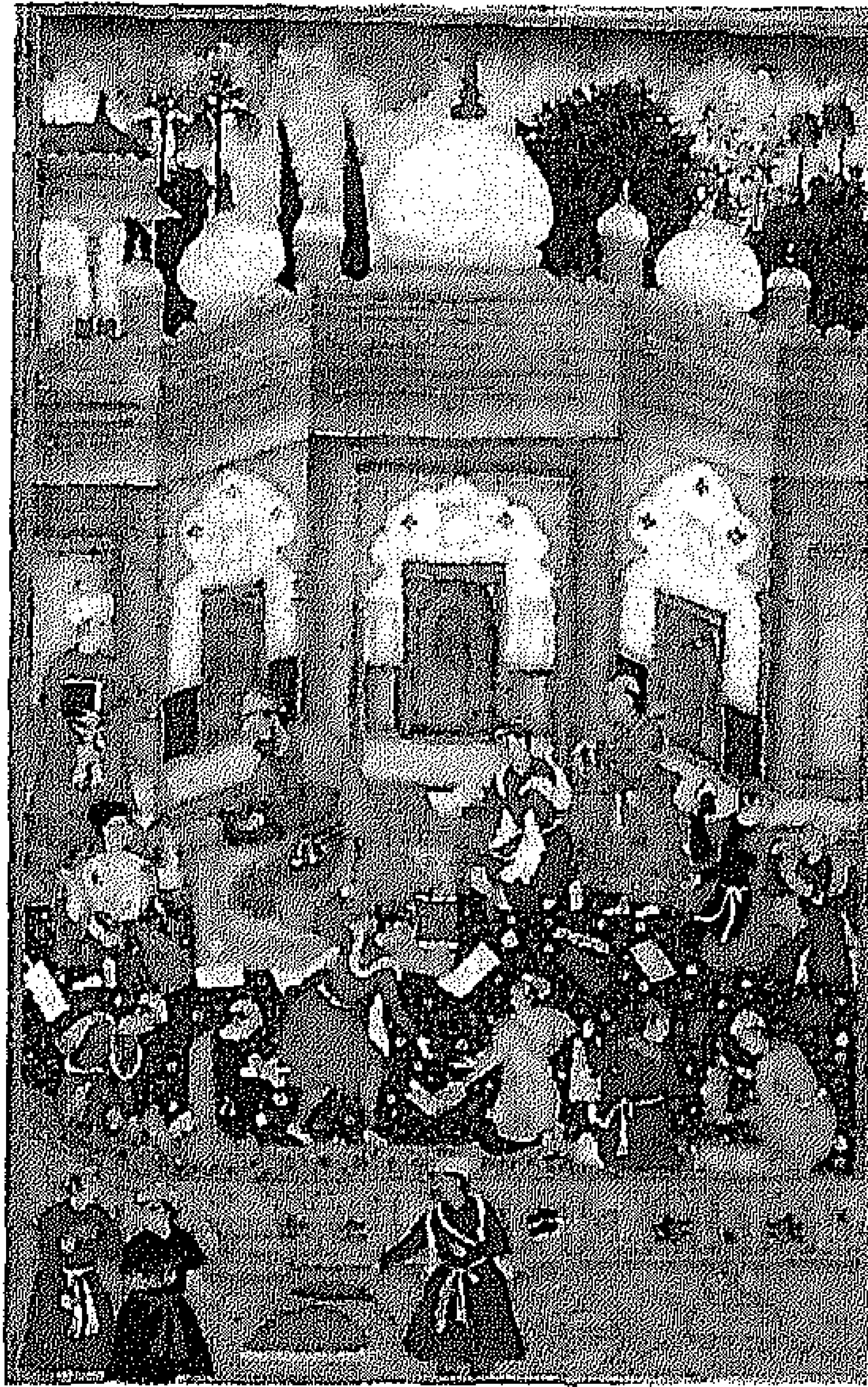
ومن المدرسة الصفوية تشاهد مصورة "ليلى والمجنون في المدرسة" التي وردت ضمن مخطوط خمسة نظامي المنسوخ في شيراز في الفترة من عام ٩٤٩ هـ/ ١٥٤٣ م إلى عام ٩٥٠ هـ/ ١٥٤٤م - شكل ١٩٩- وهي تجمع بين العناصر الخارجية المتمثلة في المئذنة والحائط المشتمل على المدخل والنافذة العلوية والعناصر الداخلية المتمثلة في خلفية مكونة من عقد أوسط مدبب وكبير وعقدين جانبيين نصفي دائريين وصغيرين وأرضية تشغل مساحة كبيرة من مساحة المصورة ويوجد المعلم جالسا في صدارة المشهد بينما وزع الطلاب ومجموعة من الشخوص خلال الأرضية والعقود والمدخل والنافذة العلوية.



شكل (١٩٩)

ليلى والمجنون في المدرسة- خمسة نظامي- شيراز ٩٤٩- ٩٥٠ هـ/ ١٥٤٣-١٥٤٤ م

المدرسة المغولية الهندية

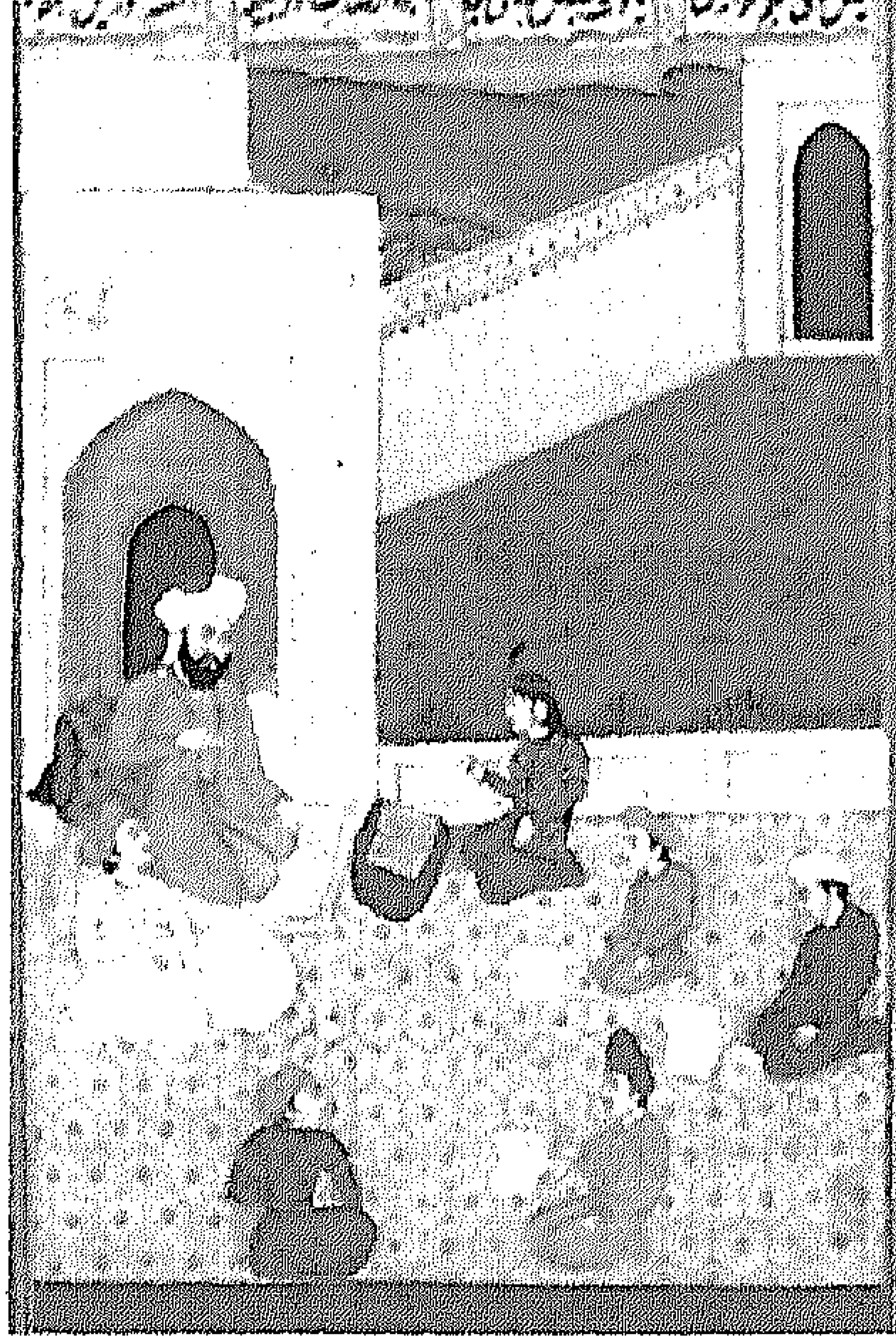


شكل (٢٠٠)

ناظر المدرسة والتلاميذ- جلستان- بخارى - ٩٧٤ هـ/ ١٥٦٧م

في مصورة" ناظر المدرسة والتلاميذ" من مخطوط جلستان المنسوب إلى بخارى في عام ٩٧٤ هـ/ ١٥٦٧م – شكل ٢٠٠- يظهر منظر لمدرسة قام المصور بدمج العناصر الداخلية والخارجية معا في تقديم تصوره عن عمارتها المؤلفة من

مجموعة من القباب والأشرطة (الإزارات) الزخرفية وصفوف الشرافات والعقود والأبواب ومستوى أرضية المدرسة المرتفع والذي يتصدره سلم صغير مؤلف من ثلاثة درجات، ويلاحظ تخصيص أماكن للأحذية في المساحة المجاورة لهذا السلم والمعبرة عن ارتفاع مستوى أرضية المدرسة.



شكل (٢٠١)

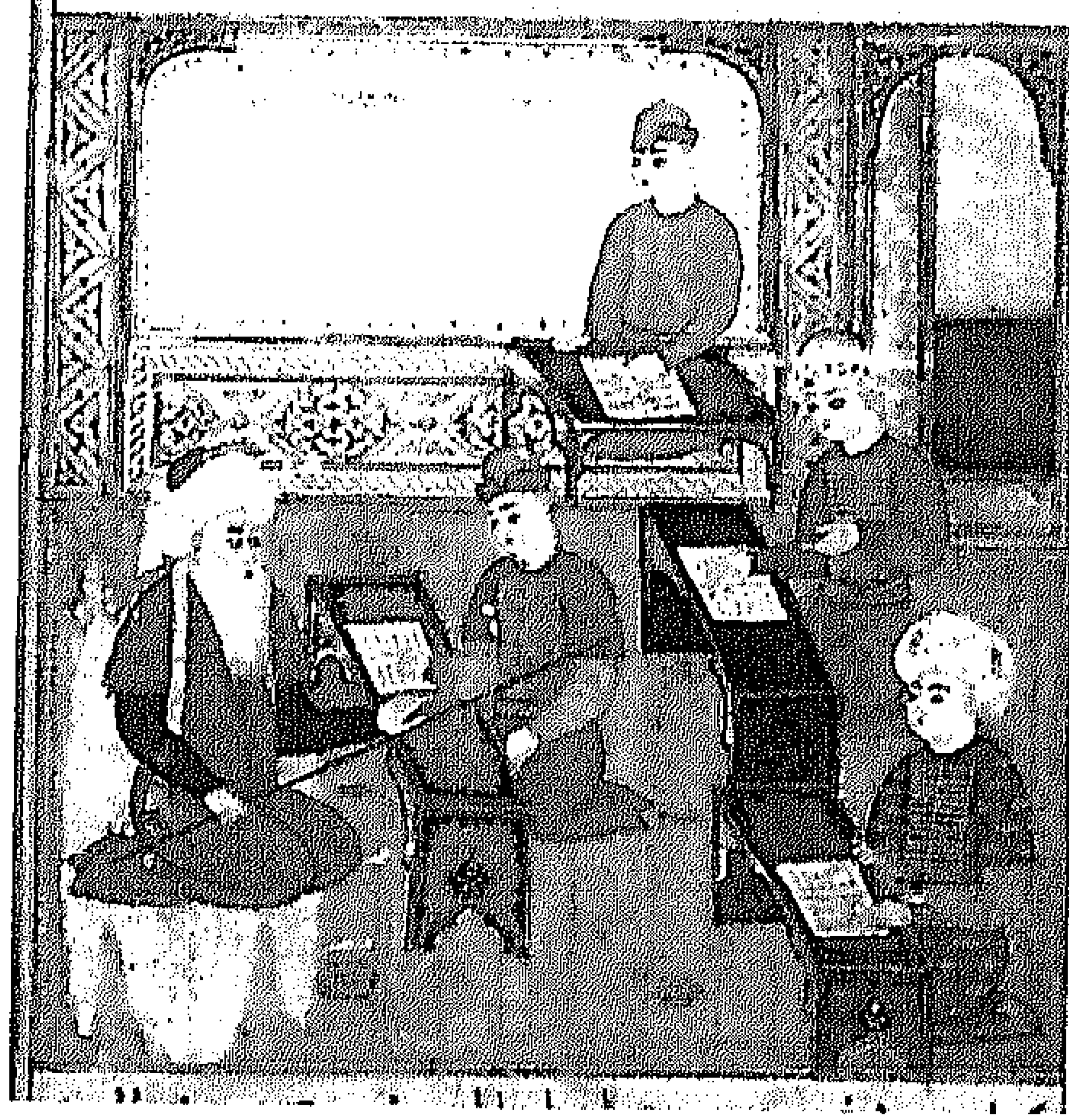
ليلى والمجنون في المدرسة- مخزن الأسرار- الهند أو باكستان ١٢٤٨- ١٢٤٩ هـ/١٨٣٢ م- ١٨٣٣م

ويبدو في مصورة "ليلى والمجنون في المدرسة" من مخطوط مخزن الأسرار الذي يرجع إلى الهند أو باكستان خلال الفترة من عام ١٢٤٨هـ /١٨٣٢ م إلى عام ١٢٤٩هـ / ١٨٣٣م- شكل ٢٠١- منظر لإحدى المدارس حيث تشاهد ساحة خارجية - أو فناء- ذات سور خلفي قصير يطل على مساحة خضراء يحدها سور مرتفع وجزء من بناء به مدخل ذو عقد مدبب ، وخلف المعلم يظهر بناء أبيض قوامه عقد مدبب أيضا محمول على كتفين قويين كما يظهر مجموعة من الطلاب جالسين فوق أرضية مؤلفة من بلاطات سداسية الشكل.

المدرسة التركية العثمانية

يظهر في مصورة " ساحة التعليم" من مخطوط فراسة نامة المنسوخة في استانبول خلال القرن ١٠هـ / ١٦م - شكل ٢٠٢- جانب من مدرسة مؤلفة من أرضية وقسم خلفي مكون من عقدين أحدهما كبير ويشغل معظم مساحة الخلفية

والآخر صغير ويوجد به باب فيما يظهر الشيخ وقد جلس في مواجهته مجموعة من الطلاب وضعت أمامهم بعض مناضد صغيرة .



شكل (٢٠٢)
ساحة التعليم- فراسة نامة- استانبول- القرن١٠ هـ/ ١٦م

ثالثا:المقابر والأضرحة

اهتم المصور المسلم في مختلف المدارس التصويرية برسم مناظر المقابر والأضرحة ، وقد أمكن للباحث رصد هذه الرسوم في عدد من المصورات المنتمية لكل من المدرسة العربية، المدرسة التيمورية، المدرسة الصفوية، المدرسة التركية العثمانية.

المدرسة العربية

تعطينا مصورة " مشهد داخل المقابر" من مخطوط مقامات الحريري التي رسمها الواسطي – شكل ٢٠٣- فكرة عن ملامح المقابر في بداية القرن السابع الهجري والتي كانت تتألف من مجموعة من المباني البسيطة التي تعلوها قباب نصف كروية والتي بنيت بالأحجار، ومن أكثر ما يميز هذه المقابر أنها تشعرنا بتجاوبها مع حركة الشخوص بما يمكن معه اعتبارها ترديدا موازيا لها فالمبنيين المرتفعين الذين يحملان قبة فوق كل منهما قد أتيا في وضعيتهما تلك كما لو أنهما صدى موازي لحركة المرأتين المنتحبتين الموجودتين في أعلى نقطتين تحتلهما الشخوص داخل المصورة كما أن القبر بامتداده الأفقي قد جاء ترديدا موازيا لجثمان الميت المسجى الذي يحمله المشيعون لكي يستقر في مثواه الأخير.



شكل (٢٠٣)
مشـــــهد داخل المقابر -مقامات الحريري- -الواسطي- العراق ٦٣٤هـ / ١٢٣٦ م
(محفوظة حاليا في المكتبـــة الأهلية بباريس).

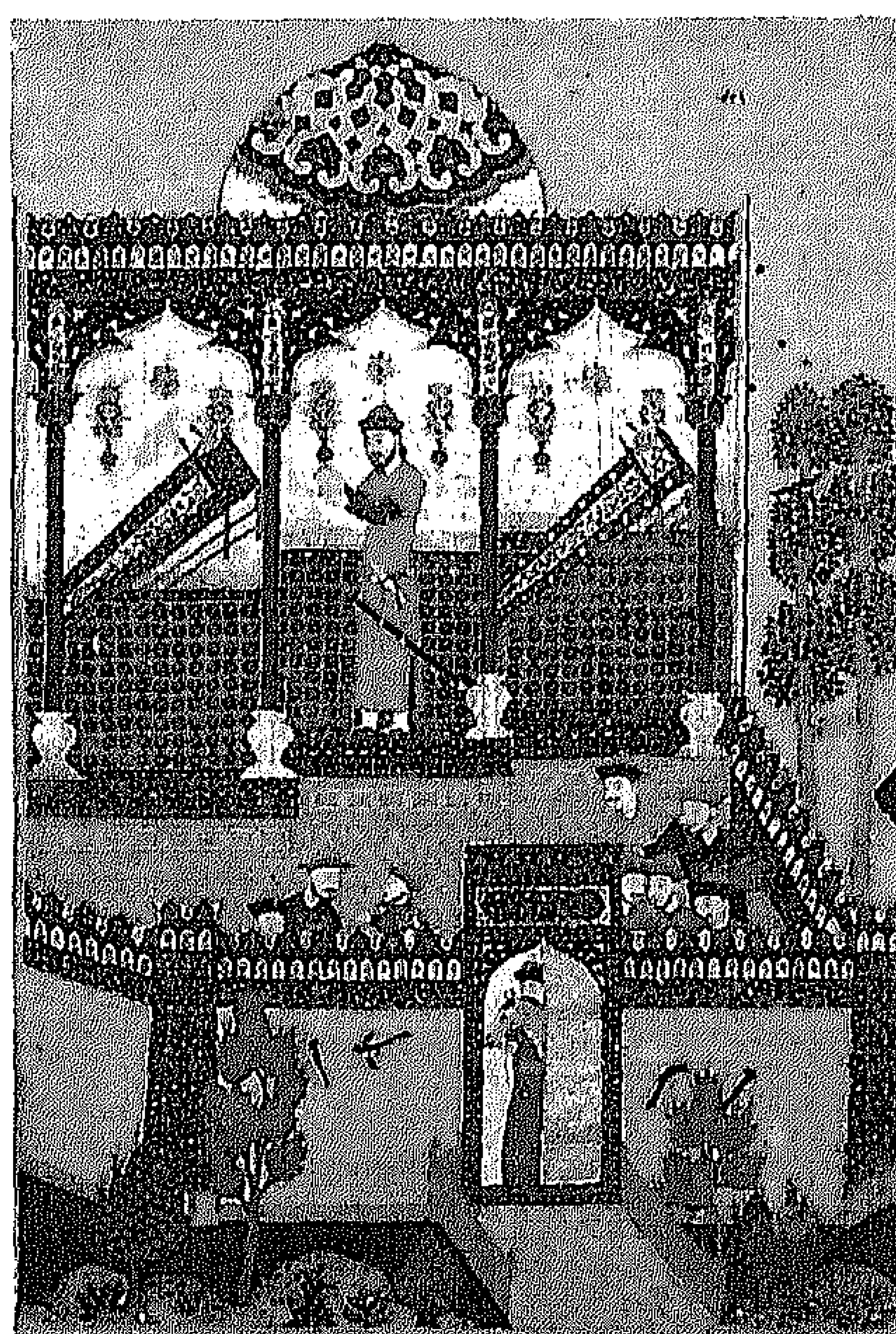
إنها المفارقة بين خطين متعامدين قدر لهما أن يلتقيا معا في نقطة واحدة تمثل هذه اللحظة الأليمة التي بعدها تعود الحياة إلى سابق عهدها حتى تتكرر هذه اللحظـــة الأبدية مرة أخرى ومرات عديدة تالية.. لقد انتصبت الحياة في خطها الرأســـي مثلمـــا انتصبت السيدات المنتحبات ووضع كل من المبنيين قبة في أعـــلاه مثلمـــا وضـــعت المرأتين أيديهما فوق الرؤوس وخنع القبر في امتداده الخطي في المسار الأفقي لـــنفس المسار الذي لا يمكن للميت أن يحيد عنه فنحن ننتصب في الحياة في خطوط رأســـية لنمشى ونعمل ونفعل كل ما يحلو لنا وبمعنى شامل لنحيا على أن تتحول خطوطنا إلى خطوط أفقية ساكنة أبدا حتى يأكلها الثرى ونصير جزءا ضئيلا من أجزاء البســـيطة.. ويا لها من لعبة خطية غاية في البساطة كما أن غاية في التعقيد نلعبها - أو يلعب بنا- نحن الذين نتحول من خط إلى آخر دون أن ندرى متى وكيف؟

إن المرأة هي القادرة دوما على إحداث إعلان الموت أكثر من الرجـــل فهـــي الصارخة المنتحبة وهي المرتدية لأثواب الحداد لذا فهي تظهـــر فـــي هـــذا التكـــوين البصري البليغ كشاهدة على قسوة اللحظة ومعلنة عنها عبر حركات الأيدي المختلفـــة مثلها تماما تأتى القباب المتتابعة والتي يظهر منها في هذه المصورة قبتين فقط- حيث اقتصد الواسطي في عناصره لكي يركز على موضوع الحدث ويوليه الأهميـــة- فـــي دور إعلاني عن مكان المقابر تلك التي يمكن للمارة أن يتعرفوا عليها من بعيد برؤيـــة القباب المتوالية تلك.

و العنصر المعماري داخل سياق هذه المصورة الأليمة بقدر ما جاء موفقا في التعبير عن روح المكان بقدر ما كان له دلالات تعبيرية لا يمكن الفكاك منها أو غض البصر عنها.. لقد جاءت المصورة متجاوبة مع حالة الحزن الإنساني في حالة من حالات التعبيرية البليغة التي تعكس مدى التحام المكان بمن قاموا ببنائه لأجل واحد من أغراضهم .. خاصة وأن تلك القبور بقبابها تبقى دائما وأبدا شاهدا على النهاية المحتومة المقدرة.

<u>المدرسة التيمورية</u>

إن فكرة التدرج من مكان خارجي إلى مكان آخر خارجي أو الجمع بينهما فيما يعرف بمبدأ أو قاعدة الإدراك الكلي للمشهد قد باتت في حقيقة الأمر واحدة من السمات التي يمكن التنبه لها في النتاج التصويري للمصور المسلم في مختلف المدارس التصويرية وبتأمل مصورة " فرامرز يزور نعشي أبيه وعمه" من مخطوط الشاهنامة المعروفة باسم شاهنامة بايسنقر المنسوخة في عام ٨٤٢ هـ/ ١٤٣٩ م - شكل ٢٠٤- نستطيع أن نجد هذا الأمر واضحا في ذلك المشهد الذي يظهر فيه فرامرز وقد وقف أمام نعشي والده رستم وعمه زواره ، والمشهد يبدو متدرجا من أرضية الحديقة حيث يوجد المدخل الرئيسي في جسم أحد الأسوار العالية المحيطة بالضريحين ، ويلاحظ حجم الاشتغال الزخرفي والخطي الكبيرين في أرجاء العمارة الموجودة في هذه المصورة البديعة.



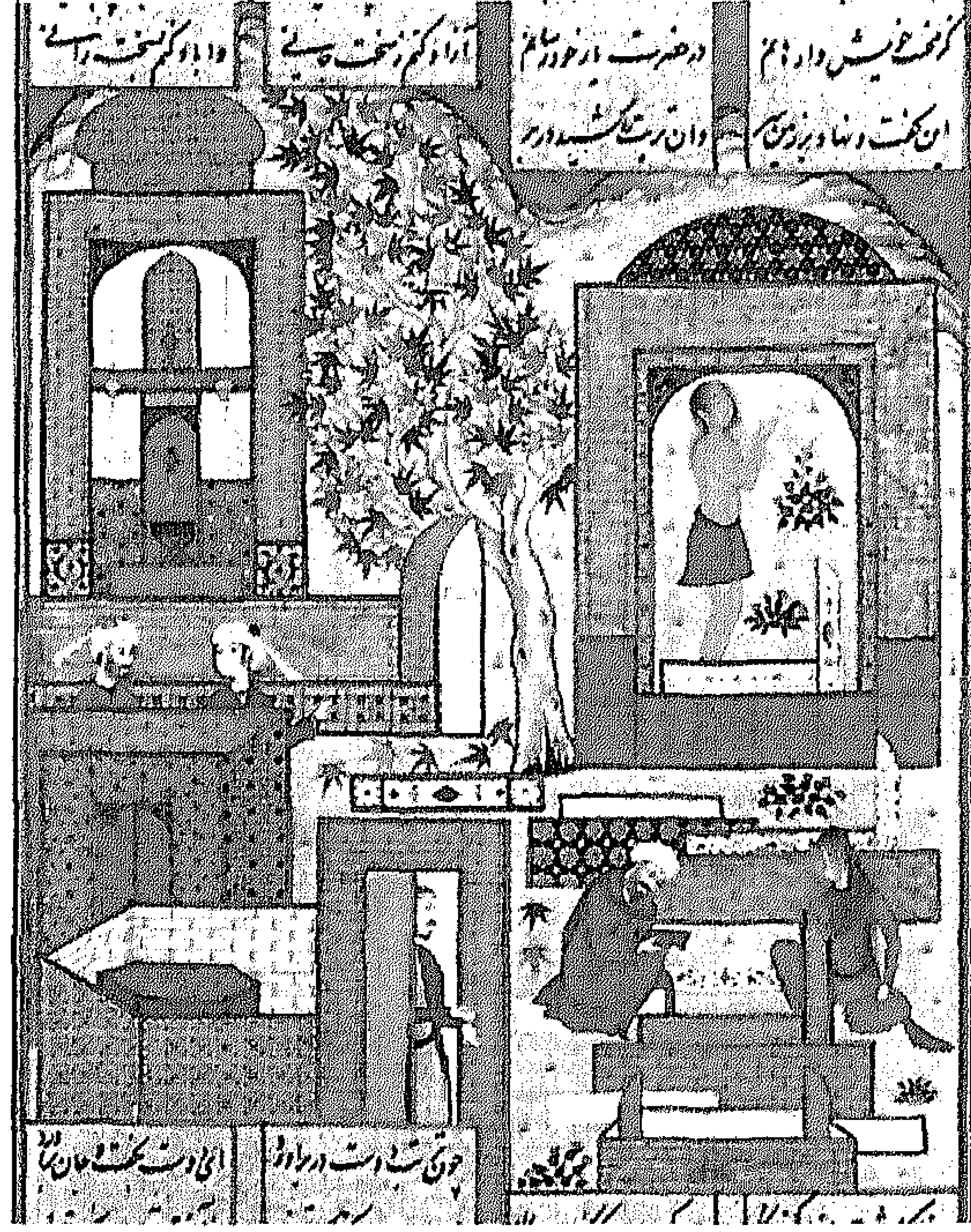
شكل (٢٠٤)

فرامرز يزور نعشي أبيه وعمه- الشاهنامة" المعروفة باسم شاهنامة بايسنقر-٨٤٢ هـ/ ١٤٣٩ م-

مكتبة قصر جلستان

وتعد الاستطالة في العناصر والأبنية المعمارية واحدة من أهم الخصائص المميزة لعمارة هذه المصورة المشتملة على سور خارجي يحتوى على باب خارجي ذي عقد مدبب وكذلك مساحة من الأضية الموشاة ببلاطات القاشاني وبائكة مكونة من ثلاثة عقود تحمل فوقها قبة كبيرة موشاة بالزخارف النباتية.

المدرسة الصفوية



شكل (٢٠٥)

المجنون يزور ضريح ليلى- مخزن الأسرار- أصفهان- إيران ١٠٣٢هـ/ ١٦٢٢: ١٦٢٣م

وتنقل مصورة " المجنون يزور ضريح ليلى" من مخطوط مخزن الأسرار الذي يعود إلى أصفهان في العام ١٠٣٢هـ/ ١٦٢٢: ١٦٢٣م - شكل ٢٠٥- تصورا عن المقابر من خلال رسم عدد من الأضرحة والقبور التي تنتشر في ثنايا المصورة، ومن بين الأضرحة المرسومة يظهر ضريح ليلى بالإضافة إلى ضريح آخر، ويتألف الضريح من قبر يعلوه عقد نصف دائري تقريبا محمول على دعامتين قويتين تعلوه بلاطة عقد عريضة فوقها قبة مزركشة ، ويظهر في أرجاء المصورة مجموعة من القبور المنتثرة دونما أية أضرحة تعلوها كما تظهر مجموعة من الأبواب التي تؤدي إلى مقابر خاصة ، وتشغل العمارة مساحات مختلفة من مقدمة المصورة وخلفيتها بالإضافة إلى وجود بعض الوحدات الموزعة على امتداد الأرضية.



شكل (٢٠٦)

السلطان سليمان القانوني يزور قبر الحسين بعد فتح بغداد- هونر نامة"المجلد الثاني"

٩٥٤: ٩٥٨ هـ/ ١٥٨٤: ١٥٨٨م

ويشاهد في مصورة " السلطان سليمان القانوني يزور قبر الحسين بعد فتح بغداد" من المجلد الثاني من مخطوط هونرنامة الذي يعود إلى الفترة من عام ٩٥٤ هـ/ ١٥٨٤إلى عام ٩٥٨ هـ/ ١٥٨٨م(١) - شكل ٢٠٦- ضريح يعلو قبر الحسين وهو يتألف من عقد نصف دائري يمثل المدخل تعلوه مظلة مائلة ترتفع فوقها قبة بصلية الشكل و هذا التكوين يتوسط حائط يبدو كأنه الطابق الأول وتعلوه مظلة مائلة أيضا تحمل فوقها بائكة من العقود المدببة التي تشكل ثلاثة نوافذ أو فتحات صغيرة توجد فوقها قبة بصلية الشكل وكبيرة بينما تظهر إلى جانب الضريح وفي خلفية المصورةأجزاء من بنايات وعمائر يحمل بعضها أبراج ذات نهايات مدببة ، ويحتل هذا التكوين المعماري المنطقة الوسطى من المصورة بالإضافة إلى القسم الأكبر من الخلفية.

---

(١) - ثروت عكاشة:التصوير الفارسي والتركي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣، ص٣٢٩.

ثالثا:عمارة عسكرية ودفاعية

المدرسة العربية

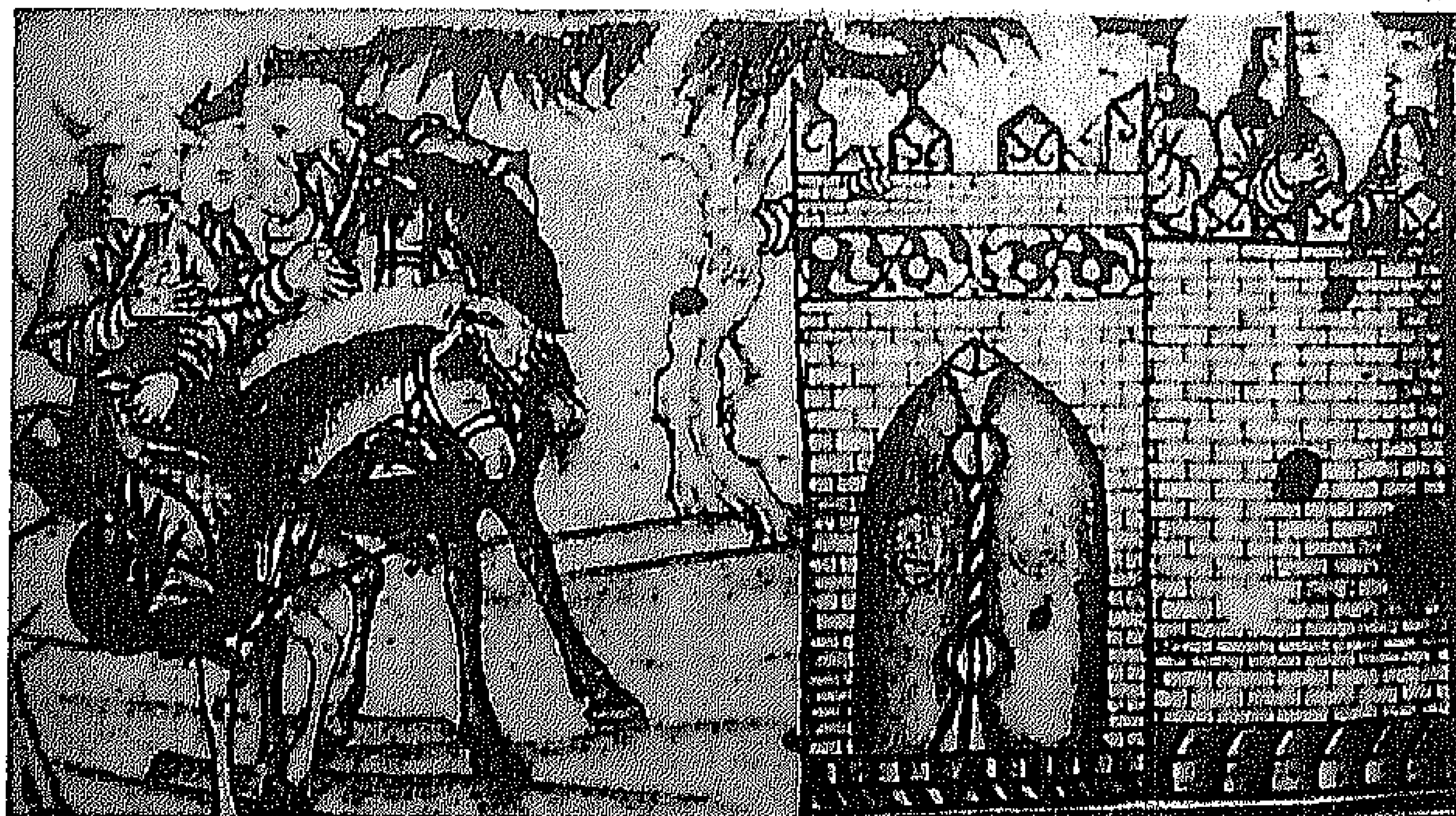


شكل (٢٠٧)

بيدبا في السجن- كليلة ودمنة- مصر أو سوريا القرن ٧هـ/ ١٣م(محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).

و نشاهد في واحدة من مصورات مخطوط كليلة ودمنة المنسوب إلى مصر أو سوريا في القرن ٧هـ/ ١٣م وموضوعها "بيدبا في السجن"- شكل ٢٠٧- أحد مناظر السجون المبكرة التي عبر عنها المصور المسلم، وجاء البناء مؤلفا من مبني حجري تعلوه ثلاثة قباب صغيرة مع وجود عقد نصف دائري يتوسط هذا البناء و ربما يدل على قبو المحبس(الزنزانة) كما تظهر نافذة غير مكتملة في أحد جوانب المبني حيث يشاهد في الخارج منظر خلوي والعمارة جاءت كخلفية تحتوي بداخلها علي بيدبا المكبل بالقيود.

المدرسة المغولية



شكل (٢٠٨)

فرسان بالقرب من قلعة- جامع التواريخ للوزير رشيد الدين - تبريز- إيران ٧١٧هـ- ١٣٢٠م (مكتبة طوبقابي سراي- استنبول)

يمكننا في مصورة "فرسان بالقرب من قلعة" من مخطوط جامع التواريخ للوزير رشيد الدين – شكل ٢٠٨- مشاهدة بناء لقلعة يرتفع بواسطة عدد من المداميك التي تعلو بعضها البعض مكونة الحوائط و الدعامات وحتى البلاطات فوق أقواس العقود.

وفي هذه المصورة يوجد شريط من زخارف نباتية بسيطة يعلو عقد المدخل كما يشاهد أيضا مجموعة شرافات بسيطة ذات شكل هندسي ذو قمة مدببة ويلاحظ أن البناء المعماري قد شغل قسما جانبيا من المساحة المصورة.



شكل (٢٠٩)

الإسكندر يبني السور الحديدي- الشاهنامة- تبريز ٧٣٠- ٧٤٠ هـ/ ١٣٣٠- ١٣٤٠ م

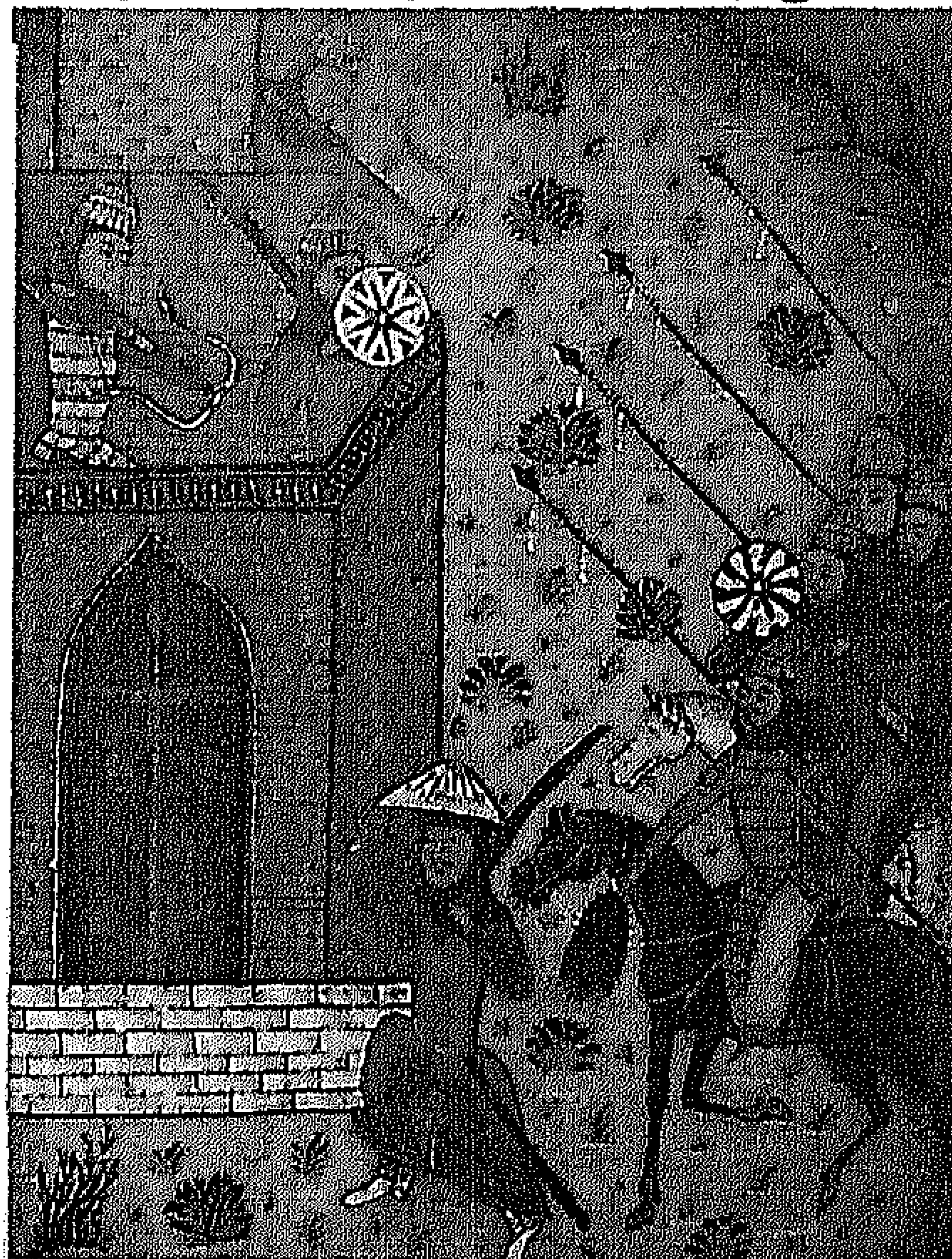
وتعطي مصورة" الإسكندر يبني السور الحديدي" من مخطوط الشاهنامة الذي يعود إلى تبريز في الفترة من عام ٧٣٠ هـ/١٣٣٠ م إلى عام ٧٤٠ هـ/١٣٤٠م – شكل ٢٠٩- تصورا عن بناء أحد الأسوار الدفاعية الحصينة الذي اتخذ مسارا منكسرا عبر المرتفعات الصخرية والجبال وقد زين جسم السور من أعلى مجموعة من الشرافات مثلثة الشكل، وهذا التكوين المعماري البسيط يحتل قسما من الخلفية مع أقسام أخرى في المنطقة الوسطى لهذه المصورة.



شكل (٢١٠)

خسرو وشرين- الشاهنامة- شيراز- القرن٨هـ/ ١٤م تقريبا

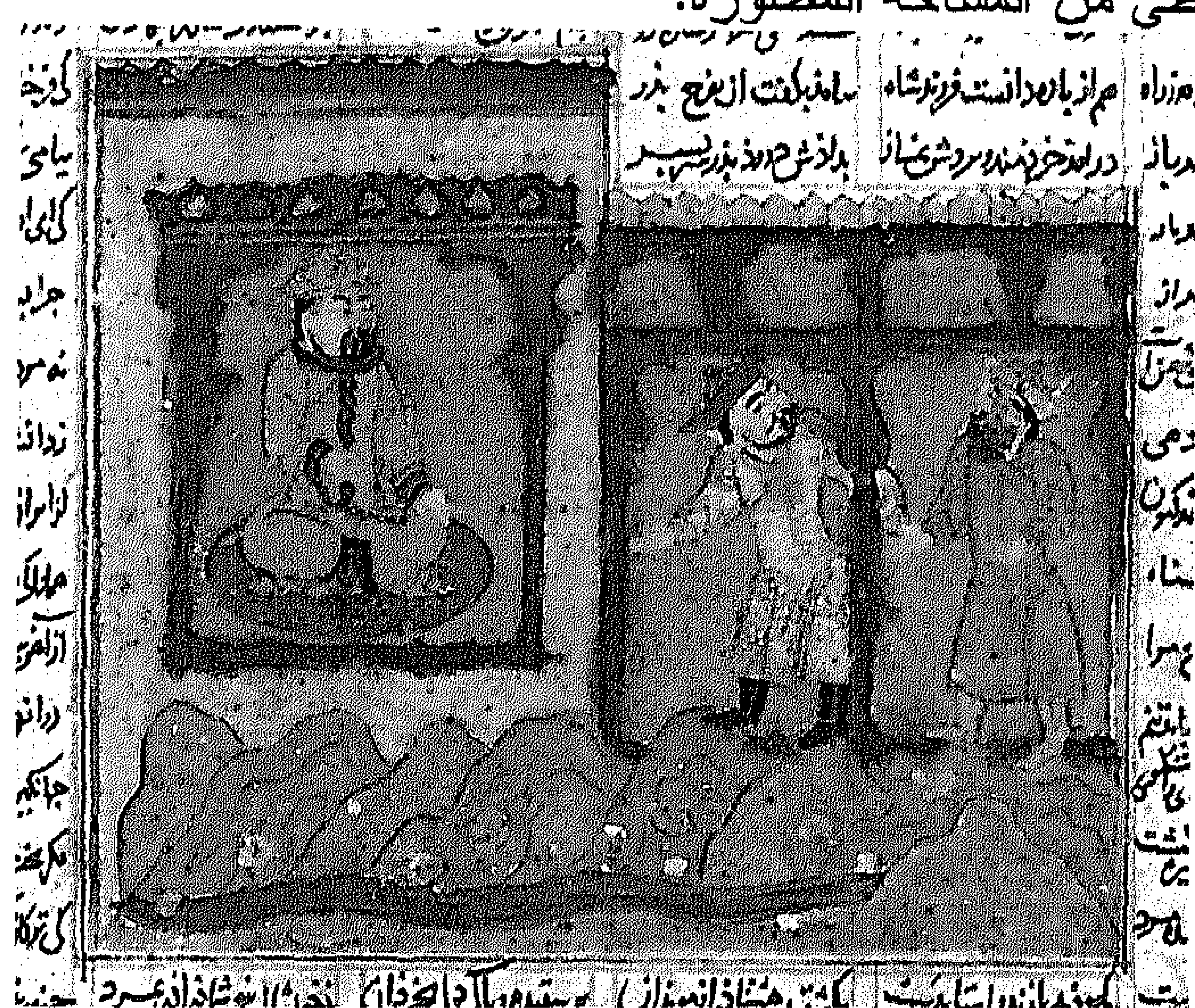
وتعرض مصورة "خسرو وشيرين" من مخطوط الشاهنامة الذي يرجع إلى شيراز في القرن ٨هـ/ ١٤م تقريبا - شكل ٢١٠- أحد نماذج القلاع البسيطة في المدرسة المغولية للتصوير الإسلامي وقد جاءت القلعة في سياق مسطح قد غلب عليه العفوية في رسم الخطوط وتقسيم المسطحات وكذلك التلوين كما يلاحظ عدم مراعاة النسب فيما بين البناء والشخوص ، وقد جاء البناء في شكل مبسط يشبه أبراج الحصون مع وجود نافذة علوية تطل منها شرين، والعمارة تشغل مساحة جانبية من المصورة وتحتوي بداخلها على واحدة من شخوص المصورة.



شكل (٢١١)

جيش خسرو يحاصر قلعة أفراسياب- الشاهنامة- تبريز ٧٧١ هـ/ ١٣٧٠ م- (محفوظة حاليا بمكتبة طوبقابي سراي- استانبول).

وتقدم مصورة " جيش خسرو يحاصر قلعة أفراسياب" من مخطوط الشاهنامة المنفذة في تبريز خلال عام ٧٧١ هـ/ ١٣٧٠ م - شكل ٢١١- أحد نماذج القلاع البسيطة أيضا حيث تشاهد قلعة مؤلفة من بناء حجري مؤلف من طابق واحد مرتفع يوجد في أعلى خلفيته برج مصمت كما يوجد في أرضيته مساحة من البلاطات المستطيلة ويعلو هذا الطابق إزار أزرق اللون قوامه مجموعة من زخارف هندسية بسيطة مع وجود باب له عقد مدبب في الحائط المواجه وهذه القلعة تحتل أحد جانبي المنطقة الوسطى من المساحة المصورة.



شكل (٢١٢)

زيارة جامباسب لأسفنديار في سجنه- الشاهنامة- حوالى القرن ٨هـ/١٤م

وهناك منظر لأحد السجون يظهر خلال مصورة" زيارة جامباسب لأسفنديار في سجنه" من مخطوط الشاهنامة المرسوم في حوالى القرن ٨هـ/١٤م -شكل ٢١٢- وقد جاء بناء السجن في أسلوب مسطح وعفوي يشتمل على منطقتين في الأولى منهما تشاهد بائكة من عقدين محمولين على أعمدة ناقوسية فوقهما مجموعة من النوافذ(الفتحات) وفي الثانية يظهر المحبس(الزنزانة) وهي مؤلفة من عقد أوسط محمول على عمودين دقيقين مع ظهور بعض الشرافات فوق بلاطة هذا العقد الذي يقع في المنطقة الوسطي من حائط يمتد عاليا وينتهي بمجموعة من الشرافات أيضا، ويحتل البناء المعماري معظم المساحة المصورة مع وجود بعض التلال الصخرية في صدارة المشهد.



شكل (٢١٣)
ســـــــياوش يعود إلى مدينته – الـــــــشاهنامة– حوالى القرن ٨هـــ/ ١٤م– ايران تقريبا

وقد جاء – في مصورة " ســــــياوش يعود إلى مدينتـــه "– شـــكل ٢١٣– الواردة ضمن مخطوط للشاهنامة يعود للقرن ٨هـــ/١٤م– التناول التصويري بشـــكل عام سواء عبر رسم الشخوص أو حتى العمارة البسيطة جدا تناولا تعبيريا يتوازى مع سرعة الأحصنة المنطلقة التي تجتاز أحد مداخل المدينة والذي جاء في ســياق بسـيط يخلو من أي تعقيد فقد اكتفى المصور بعمل مساحة عرضية تمثل جانب مـــن الســـور وجعل في منتصفها المدخل الذي تعلوه بعض الوحدات الزخرفية البســيطة ، وكــذلك هناك شريط من الكتابات يمتد على كل من الجانبين.

المدرسة التيمورية



شكل (٢١٤)
المغول يحاصرون الموصل– جامع التواريخ لرشيد الدين– ٨هــ/ ١٤م

كما تعطي مصورة " المغول يحاصرون الموصل" من مخطوط جامع التواريخ لرشيد الدين المنسوخ في القرن ٨هـــ/ ١٤م – شكل ٢١٤– تصورا مبسطا عن إحدى حصون الموصل وهو بناء يتألف من جدران حجرية مرتفعة يظهر في واحد منها باب ذو عقد مدبب ومكون من مصراعين ويحتل هذا البناء جانـــب كبيـــر مـــن المنطقـــة الوسطى من المساحة المرسومة وصولا إلى الخلفية.



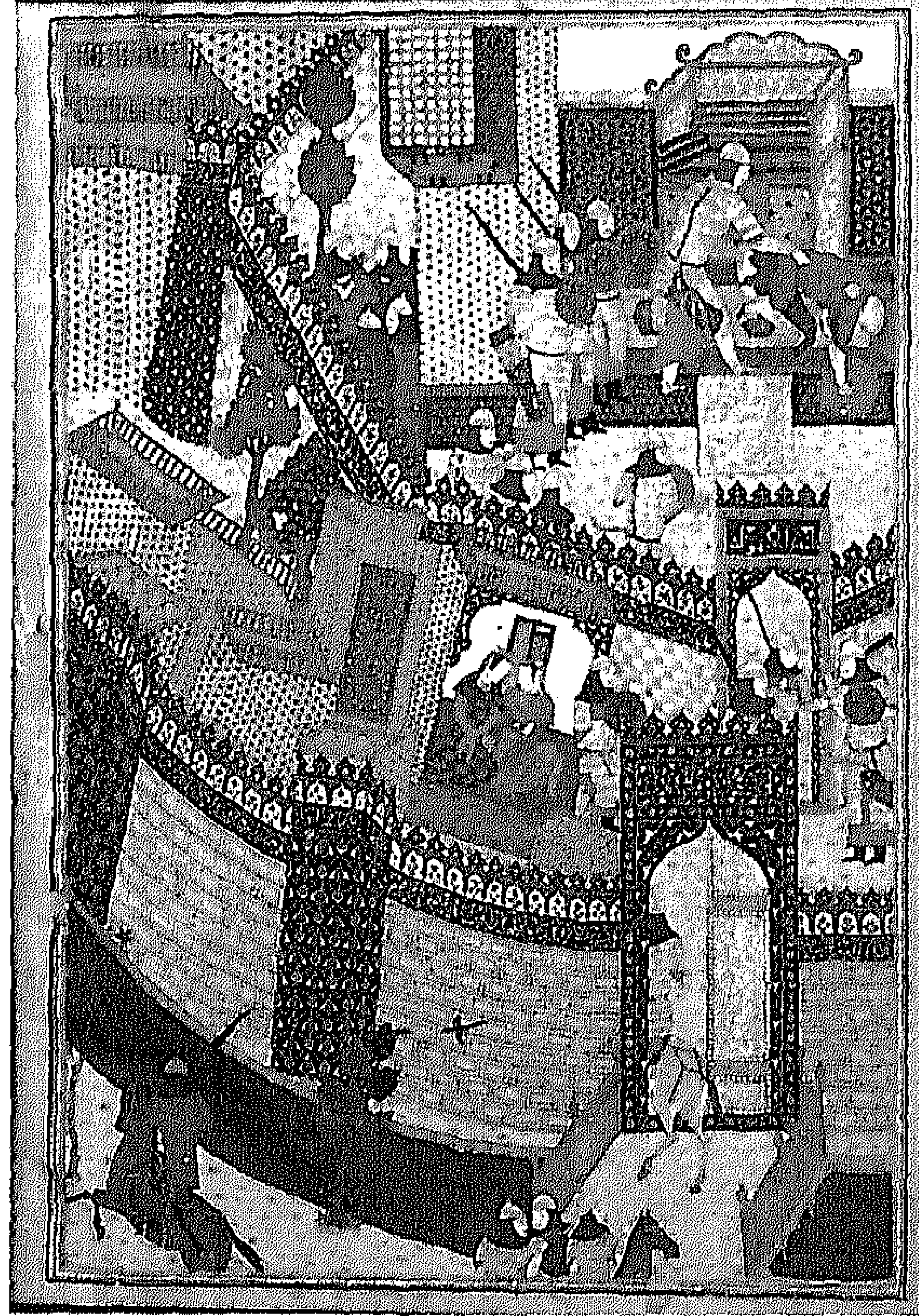
شكل (٢١٥)

دخول نيسابور- جامع التواريخ- هراة ٨٣٣ هـ/ ١٤٣٠م

ويبدو في خلفية مصورة " دخول نيسابور" من مخطوط جامع التواريخ المرسوم في هراة خلال عام ٨٣٣ هـ/١٤٣٠م - شكل ٢١٥- جانب من السور والحصون الخارجية للمدينة في منطقة وسطي على جانبيها يظهر عقدين مدببين يعلوهما إزارين زخرفيين يزينهما من أعلى مجموعة من الشرافات البسيطة وقد اشتمل هذا التكوين المعماري على برج سداسي الشكل يظهر على جانبيه مساحتان من سور خارجي يوجد وراءه مجموعة من الحوائط وأجزاء من أبنية ودعامات معمارية وجزء من مئذنة، والعمارة جاءت في سياقها هذا كخلفية للحدث المرسوم داخل المصورة.

نشاهد في مصورة " اسفنديار يقتحم قعة أرجاسب" من مخطوط " الشاهنامة المعروفة باسم شاهنامة بايسنقر" - شكل ٢١٦- جيش اسفنديار يقتحم قلعة أرجاسب في واحدة من أهم المصورات التي جاءت العمارة فيها من خلال سياق تعبيري شديد البلاغة والدلالة فقد استطاع المصور أن يتعامل مع المعطى المعماري بمنتهى المرونة أولا لينقل لنا بشكل أمين وغاية في الدقة تصوره عن التحصينات والأسوار والأبراج العديدة التي نشاهدها وقد ظهرت من خلا زاوية نظر مرتفعة واستكشافية تنم عن ذكاء المصور كما أنها تعطى فكرة واضحة وصريحة عن الحرية التي عالج بها هذه التتابعات من الأبنية المعمارية التي استطاع الجيش المعتدي أن يقتحمها وأن يحتل كل الأرجاء بداية من المدخل الأول في السور الخارجي ووصولا إلى قاعة العرش

الداخلية حيث يوجد الكرسي الضخم بشكله المميز وقد مر الجيش في مساره عبر هذه المتاهة المعمارية بمكان الحريم الذي يحتل نقطة المنتصف في المصورة التي لا نجد وصفا لها أفضل من كونها مصورة ملحمية لخصت أكثر من مشهد في لقطة واحدة عامة وشاملة تدلل على قوة التحصينات وقوة الجيش المعادي التي انهارت أمامها كل هذه التحصينات القوية فقتل الملك وسقط حريم القصر في السبي، والعمارة مؤلفة من أسوار وحوائط وبعض العقود التي تمثل مداخل لاجزاء القصر المختلفة



شكل (٢١٦)

اسفنديار يقتحم قعة أرجاسب- الشاهنامة المعروفة باسم شاهنامة بايسنقر-٨٤٢ هـ/ ١٤٣٩ م مكتبة قصر جلستان.

ولم يفت المصور في هذه المصورة البديعة أن يخلق في مصورته تلك تنوعا جميلا في معالجته لمساحات الأرضيات والحوائط في كل مكان من الأمكنة التي أظهرها لنا في أرجاء المصورة التي بدا فيها فهما كبيرا لتدرج المستويات من الخارجي ووصولا إلى الداخلي البعيد النائي .

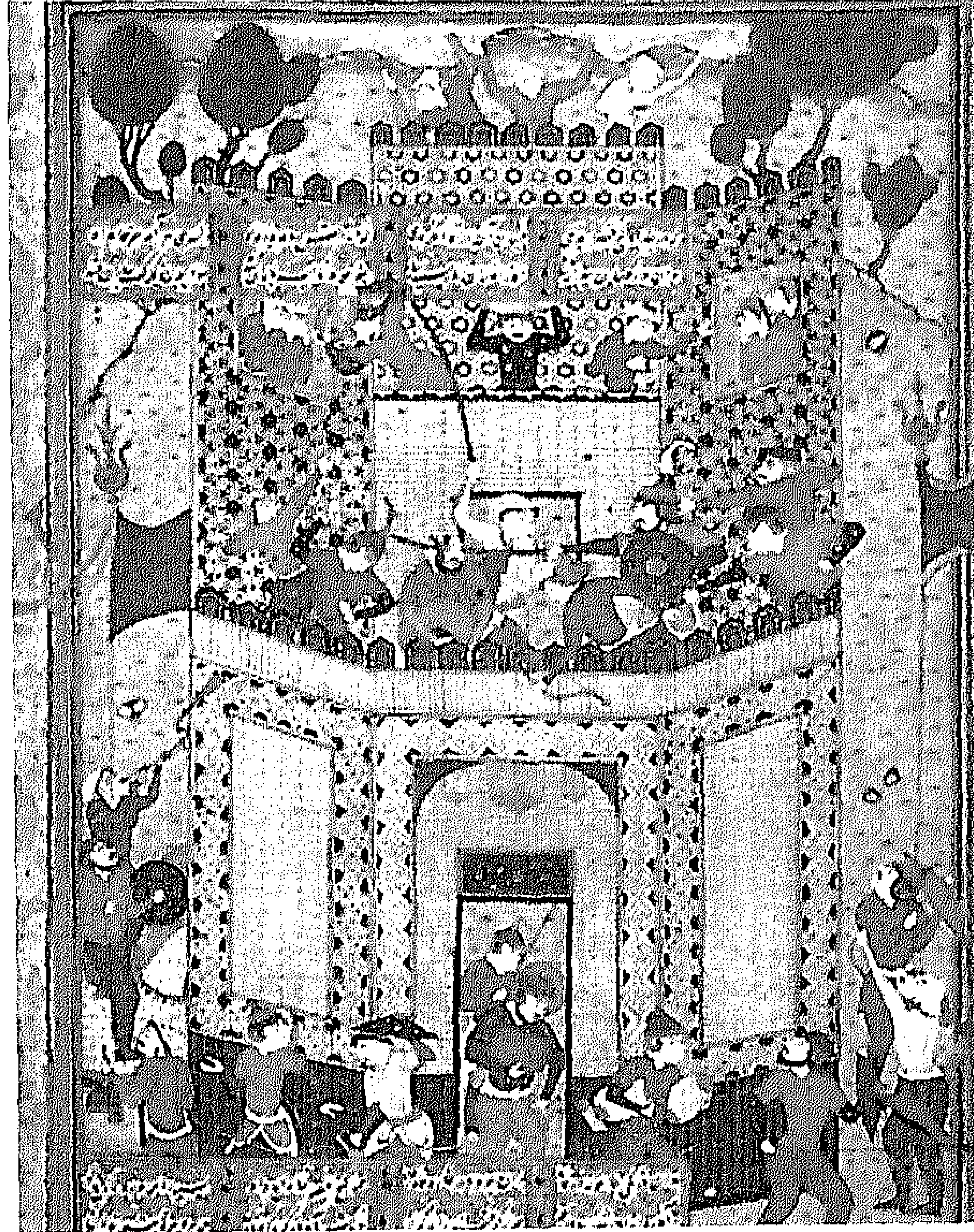
والجميل في هذه المصورة أنها لم تنقل العمارة بشكل جامد ولكنها جعلت من العمارة عنصرا أساسيا يقود الأحداث ويوجهها عبر مساراته المختلفة ، كما أنها تخلق

نوعا ما من التوحد والتعايش فيما بينها وبين المشاهد أو الرائي الذي سيجد نفسه بلا أية مقدمات يلج من الأبواب المتتابعة ليمر عبر الردهات المتتابعة ليشاهد معالم المكان وكذلك اللقطات المختلفة المعبرة عن دراما الاقتحام ليصل في نهاية الأمر لقاعة العرش ومقصد المصورة.

وهي بذلك تتجاوب مع الطبيعة البشرية الباحثة دوما عن البعيد المخبوء حتى لو اضطرت للسير عبر طرق لم يكن لها أن تسير عبرها قط .

إن هذه المصورة تبقى دائما علامة فارقة ودليل عبقرية وتفرد وصل إليهما المصور المسلم الذي كان يصور المخطوطات بمزيج سحري يتألف من الروحي والواقعي مرورا بالاشتغال العقلي والتأمل والتدبر في آليات العمل وكيف يمكن قيادة الحدث وتوجيه إلى طرق مغايرة للنمطي .

المدرسة الصفوية



شكل (٢١٧)

اقتحام قلعة الروم- الشاهنامة- ٩٨٧ : ١٠٠٨ هـ/ ١٥٨٠ : ١٦٠٠ م

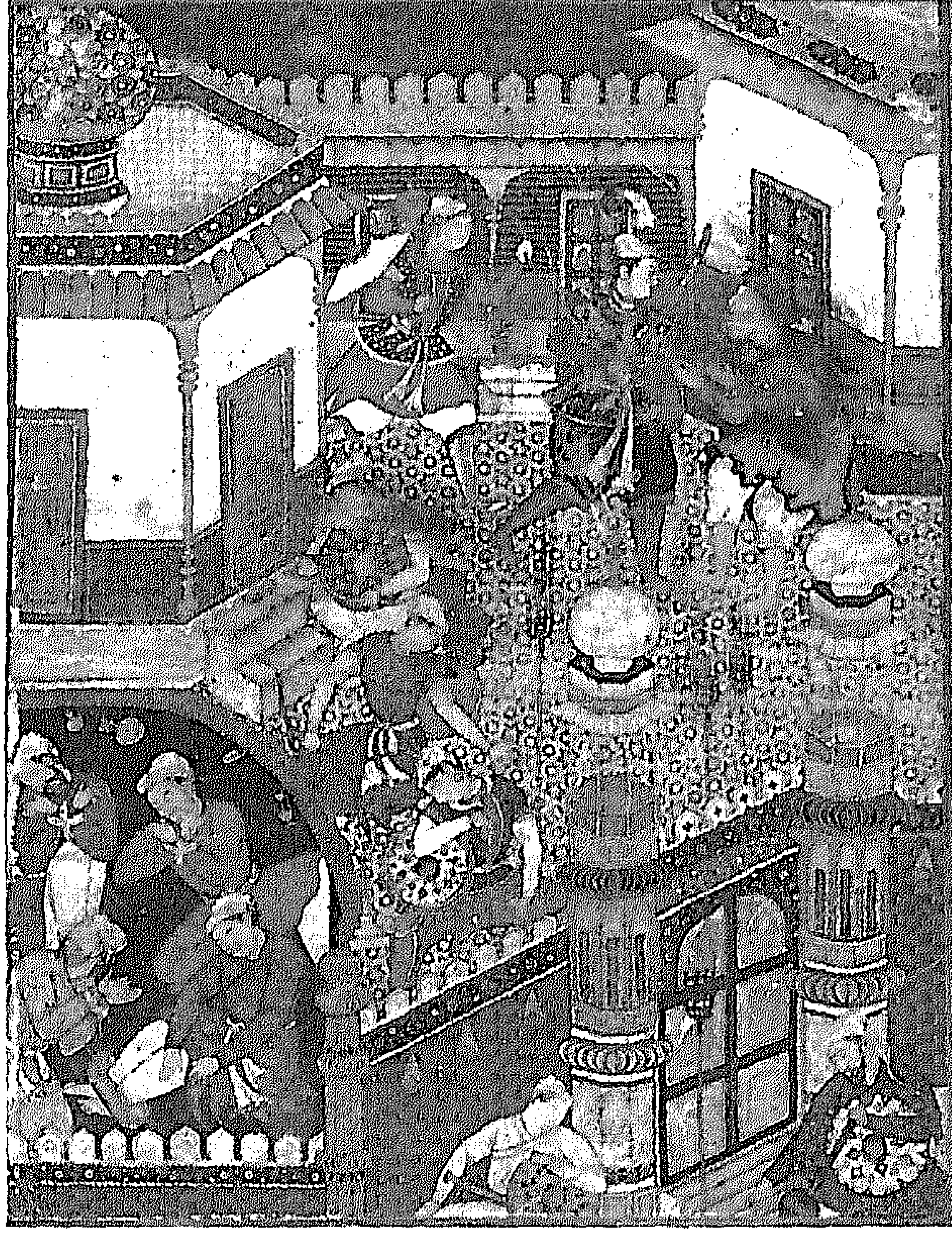
تقدم مصورة " اقتحام قلعة الروم" من مخطوط الشاهنامة الذي يرجع تاريخ رسمه إلى الفترة من عام ٩٨٧ هـ / ١٥٨٠ م إلى عام ١٠٠٨ هـ/ ١٦٠٠م - شكل ٢١٧- أحد مناظر القلاع الشاهقة متعددة الطوابق والتي تتوسط المساحة المرسومة

فيما تتوزع عناصرها المختلفة في تكوين تغلب عليه سمة التماثل المتوازن ويبرز في هذه المصورة الغني الزخرفي والاهتمام برسم التفاصيل المعمارية في أسلوب مسطح مع محاولة تحقيق البعد الثالث للمبني بالاعتماد على رسم مسطحات الحوائط الجانبية ذات المسار المائل، والبناء المعماري يحتل المنطقة الوسطى من المساحة المرسومة.



شكل (٢١٨)
أنوشروان يهاجم البرج- الشاهنامة- ٩٨٧ : ١٠٠٨ هـ/ ١٥٨٠ :١٦٠٠ م

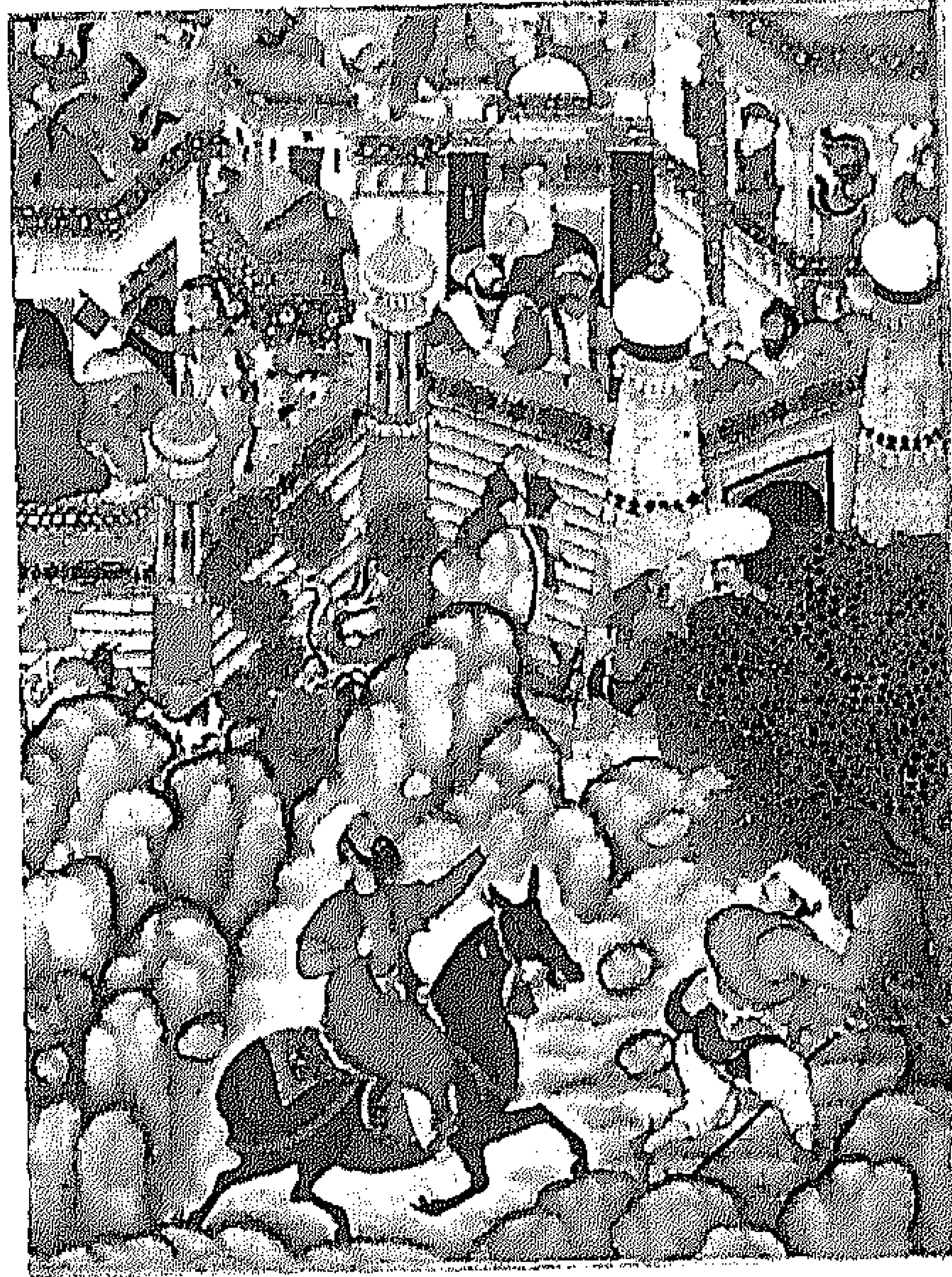
وخلال مصورة" أنوشروان يهاجم البرج" من مخطوط الشاهنامة المرسوم خلال الفترة من عام ٩٨٧ هـ/١٥٨٠ م إلى عام ١٠٠٨ هـ/ ١٦٠٠م - شكل ٢١٨- يظهر أحد الأبراج وهو بناء حجري سداسي الشكل به مدخل ضخم ذو مصراعين يقع في الحائط المواجه فيما جاء الحائطان الجانبيان في مسارين مائلين قصد بهما المصور تحقيق فكرة التجسيم وقد ضم كل من هذين الحائطين فتحة (نافذة) نحيلة وذات شكل مستطيل ويلاحظ وجود إزار زخرفي عريض يزين قمة البرج ويتألف من مجموعة من المثلثات المتتابعة التي يظهر أعلاها عدد من الشرافات المسننة وقد تصدر هذا البناء المعماري جانب من مقدمة المصورة.



شكل (٢١٩)
اقتحام السجن– حمزة نامة – الهند ٩٦٩ – ٩٨٤ هـ/ ١٥٦٢– ١٥٧٧ م

وتطرح مصورة " اقتحام السجن" من مخطوط حمزة نامة المرسوم في الهند خلال الأعوام من٩٦٩ هـ / ١٥٦٢ م إلى ٩٨٤ هـ / ١٥٧٧م – شكل ٢١٩– أحد مناظر السجون وقد عبر عنه المصور بمساحة سوداء تحتل جانبا من أرضية القلعة وتمتلئ بالسجناء المقيدين، وقد جاءت عمارة هذه المصورة في تكوين مركب بعض الشئ مع اعتماد المصور على إبراز بعض العناصر من خلال الأسلوب ثلاثي الأبعاد الذي يحقق فكرة التجسيم ويتصدر المساحة المرسومة سور خارجي يتضمن بابا كبيرا ذا مصراعين وعقد نصف دائري على جانبيه منارتين عاليتين تنتهيان بقبتين بصليتين مع ظهور أجزاء من أبنية وأجنحة داخلية يعلو أحدها قبة بصلية مزركشة كما تظهر بعض المظلات المائلة المحمولة على أعمدة نحيلة وهناك أيضا سلم صغير يؤدي إلى مدخل أحد هذه الأجنحة المنتشرة فوق مساحة من الأرضية مكسوة بالبلاطات المتماثلة.

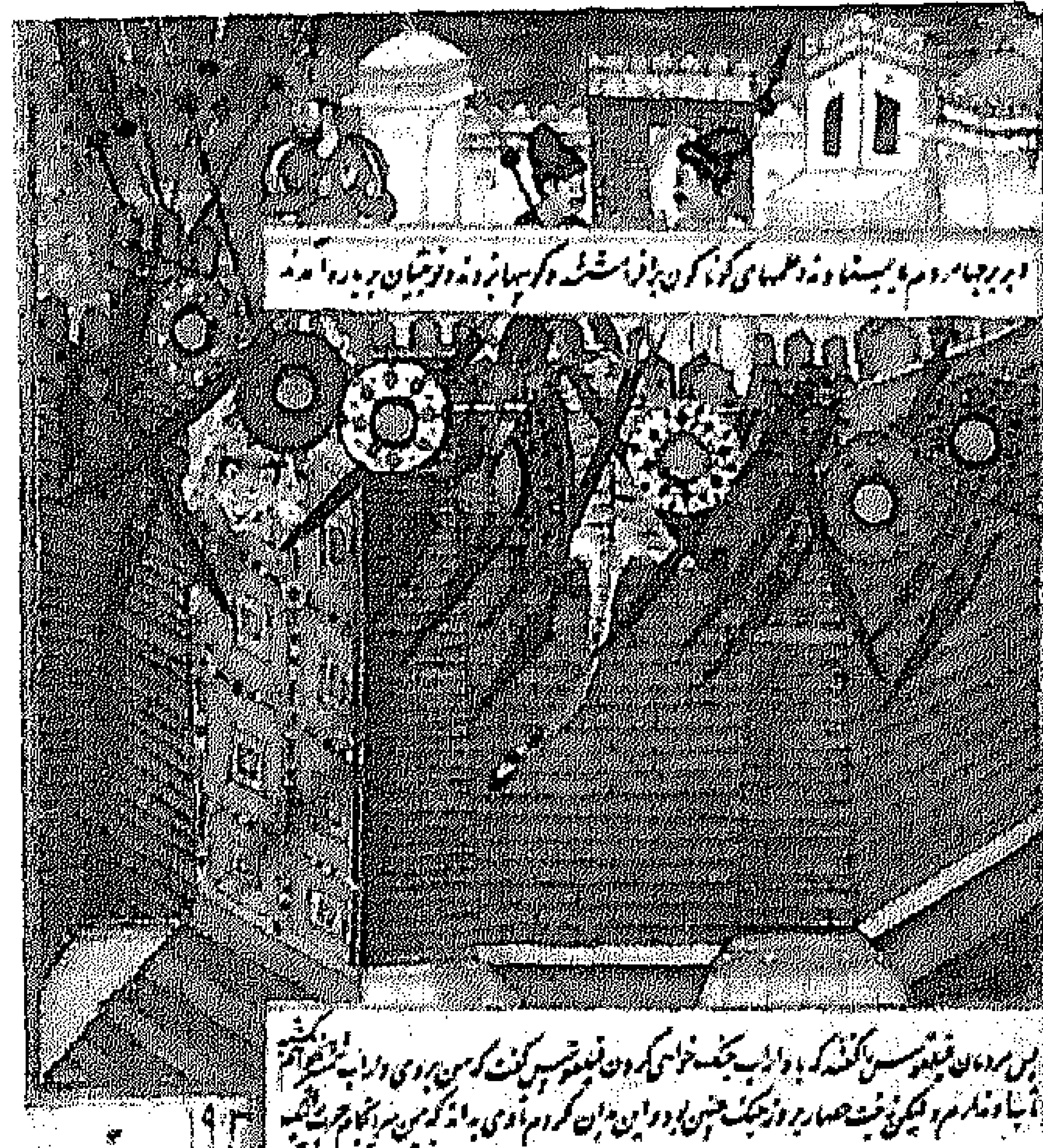
والعمارة الواردة في هذه المصورة تحتل معظم المساحة المصورة في المقدمة والمنطقة الوسطى والخلفية.



شكل (٢٢٠)

عمرو ينتحل شخصية الجراح ميزموهيل أمام قلعة السحرة بأنطالية- حمزة نامة
٩٦٩ – ٩٨٤ هـ/ ١٥٦٢- ١٥٧٧ م

وتأتي مصورة " عمرو ينتحل شخصية الجراح ميزموهيل أمام قلعة السحرة بأنطالية" من نفس المخطوط السابق – شكل ٢٢٠- موضحة مشهد يحتل الخلفية لقلعة تعرف باسم قلعة السحرة والتي يشاهد في مقدمتها سور ذو مسار منكسر وبه بعض المنارات المرتفعة التي تنتهي بقباب بصلية كما هو الحال في عمارة المصورة السابقة بالإضافة إلى وجود عدد من الأجنحة والبنايات المؤلفة للقلعة مع ظهور بعض القباب في أعلى البنايات الكائنة في الخلفية.



شكل (٢٢١)

داراب يفتح عمورية- داراب نامة- الهند-٩٨٧: ٩٩٣ هـ/ ١٥٨٠: ١٥٨٥م

ويشاهد خلال مصورة "داراب يفتح عمورية" من مخطوط داراب نامة المنسوخ فى الهند خلال الفترة من عام ٩٨٧ هـ/ ١٥٨٠ م إلى عام ٩٩٣ هـ/ ١٥٨٥م - شكل ٢٢١- تكوين معماري يحتل مقدمة المساحة المرسومة ويمتد حتي القسم الأعلى منها وقوامه سور حجري ضخم يتصدره عمودان - دعامتان- بارزان عن جسم السور ولهما قاعدة ذات لون مختلف بالإضافة إلى وجود باب جانبي مشغول بحشوات خشبية ذات أشكال هندسية منتظمة ويظهر أمامه جزء من سلم مؤلف من عدد من الدرجات بينما يشاهد في القسم الأعلى من المصورة مجموعة من قمم لبنايات وعمائر ذات حجم صغير يعلو اثنين منها قبتان ، والعمارة في هذه المصورة تشغل معظم المساحة المرسومة.



شكل رقم (٢٢٢)

بناء في أكرا في عام ١٥٦٥- أكبرنامة- لاهور ٩٩٨ هـ/ ١٥٩٠ م تقريبا- متحف فيكتوريا وألبرت- لندن

ويبدو في مصورة " بناء في أكرا في عام ١٥٦٥" من مخطوط أكبرنامة التي تنتسب إلى لاهور في عام ٩٩٨ هـ/١٥٩٠ تقريبا - شكل ٢٢٢- منظر من التحصينات الخارجية للمدينة يشتمل على مدخل ذي عقد مدبب يهر إلى جانبيه كتفان (دعامتان) قوييان لهما شكل سداسي ، ويعلو هذا المدخل قبة كبيرة يتم بناؤها كما يظهر في أحد أقسام السور الجانبية جزء من برج دائري بينما يمكن رؤية بعض الأجزاء المعمارية والأبنية التي تظهر من وراء هذا السور ، ويلاحظ غلبة اللون البني الفاتح على عمارة هذه المصورة مع وجود أجزاء صغيرة من بنايات بيضاء وكذلك سقف (تغطية)

جمالوني ملون بالأخضر الغامق كما يتبين اهتمام المصور برسم فتحات صغيرة في أعلى عدد من الجدران.

المدرسة التركية العثمانية



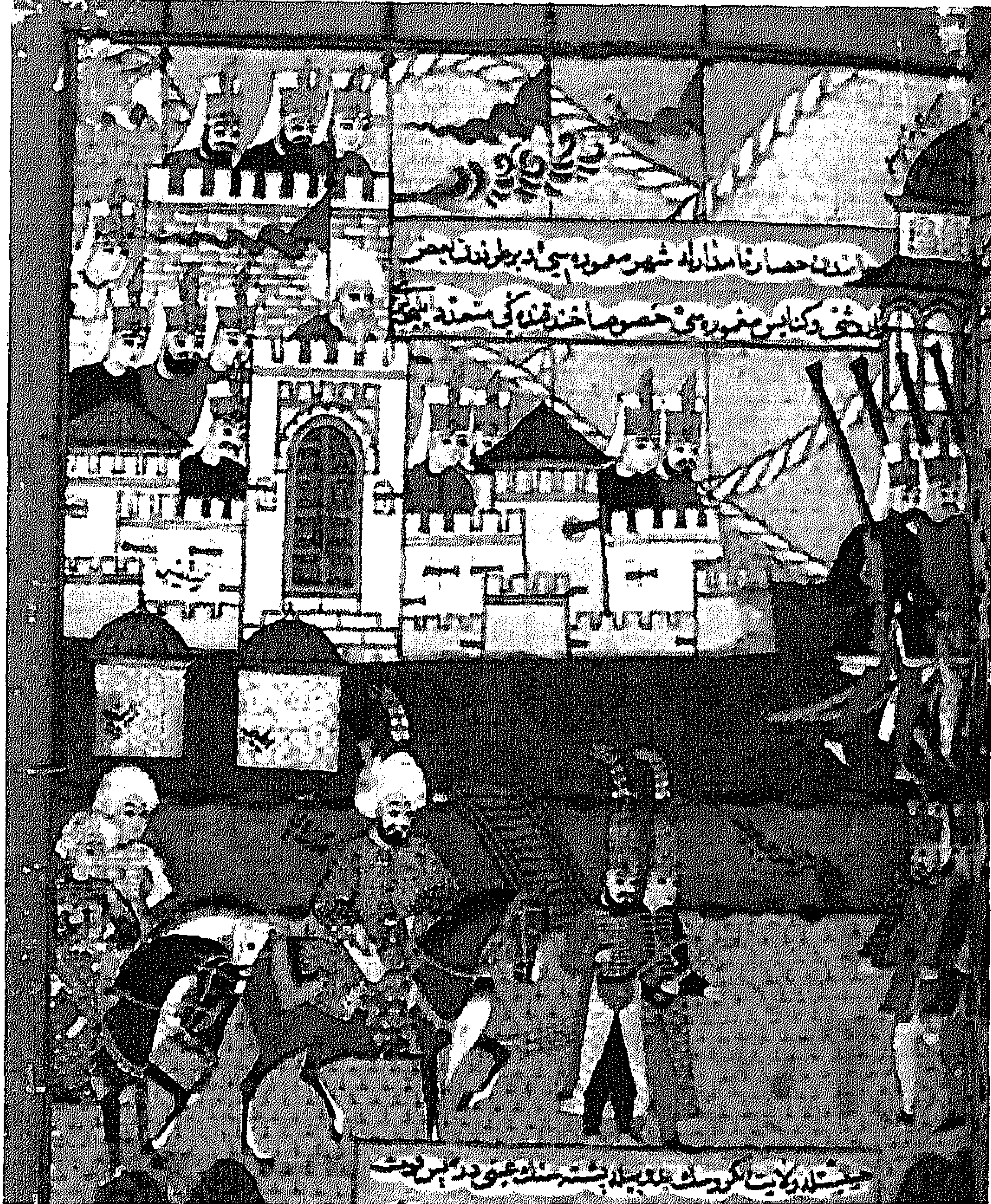
شكل (٢٢٣)

عودة السلطان سليمان القانوني مظفرا إلى قلعة رودس بعد جلاء الأعداء- سليمان نامة ٩٦٥ هـ/ ١٥٥٨م

ويأتي التكوين المعماري الوارد ضمن مصورة" عودة السلطان سليمان القانوني مظفرا إلى قلعة رودس بعد جلاء الأعداء" من مخطوط سليمان نامة المرسوم في عام ٩٦٥ هـ/ ١٥٥٨م – شكل ٢٢٣- في سياق يغلب عليه التسطيح مع رسم عدد من المساحات والحوائط في مسارات مائلة أو منكسرة لإعطاء الإحساس بالبعد الثالث والتجسيم ومن الملاحظات العامة على هذه رسوم عمائر هذه المصورة أن الفنان لم يكسب العمائر ألوانا صريحة أو زاهية حيث نجده قد اكتفى برسم الخطوط الخارجية للبنايات مع اهتمامه بالاشتغال الزخرفي الخطي البسيط على هذه المساحات ذات الألوان الفاتحة ، ويتألف التكوين المعماري من حوائط وأبراج وأجنحة ذات ارتفاعات وأشكا متنوعة، وتشغل العمارة في هذه المصورة مستويين من مستويات المنطقة الوسطي للمساحة المرسومة.

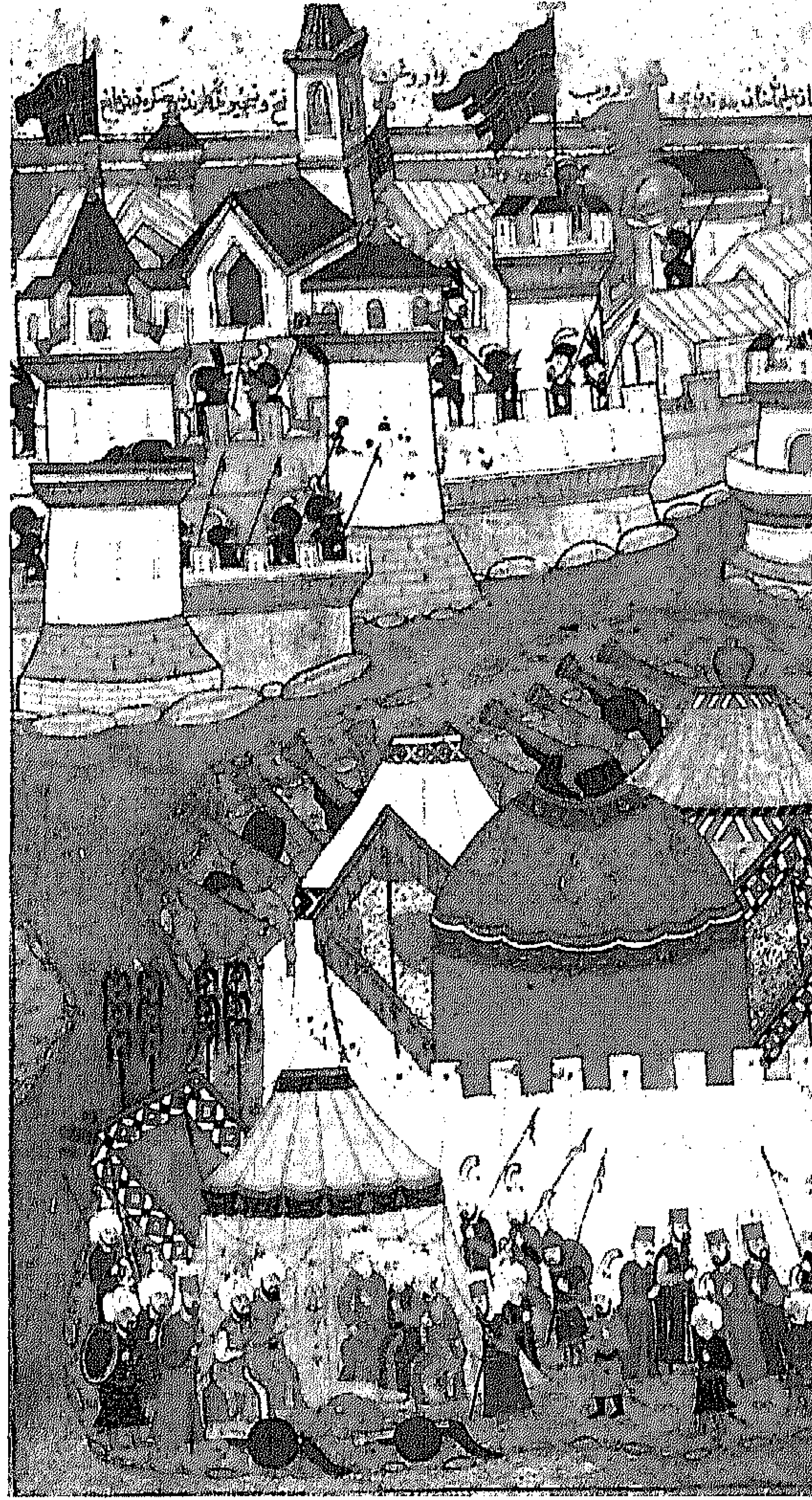
وتزودنا مصورة " حصار تيميشوارا" من مخطوط سليمان نامة المنسوخ في عام ٩٩٥ هـ/ ١٥٥٨م (والتي سبق لنا تناولها) – شكل ١٢٠- بتصور عن التحصينات الخارجية والأسوار والأبراج المحيطة بواحدة من المدن والتي صاغها الفنان في سياق يعتمد على الأسلوب ثلاثي الأبعاد، ويلاحظ أن الأبراج الخارجية

جاءت متنوعة في شكلها ما بين البرج الدائري والبرج المربع مع انتهاء كـل منهمـا بقبة مدببة ويلاحظ أن العمارة قد جاءت في هذه المصورة في نهاية المنطقة الوسطى مع ظهور أجزاء منها في الخلفية.



شكل (٢٢٤)
غزو جورجيا– نصرت نامة– تركيا ٩٨٩ هـ/ ١٥٨٢م

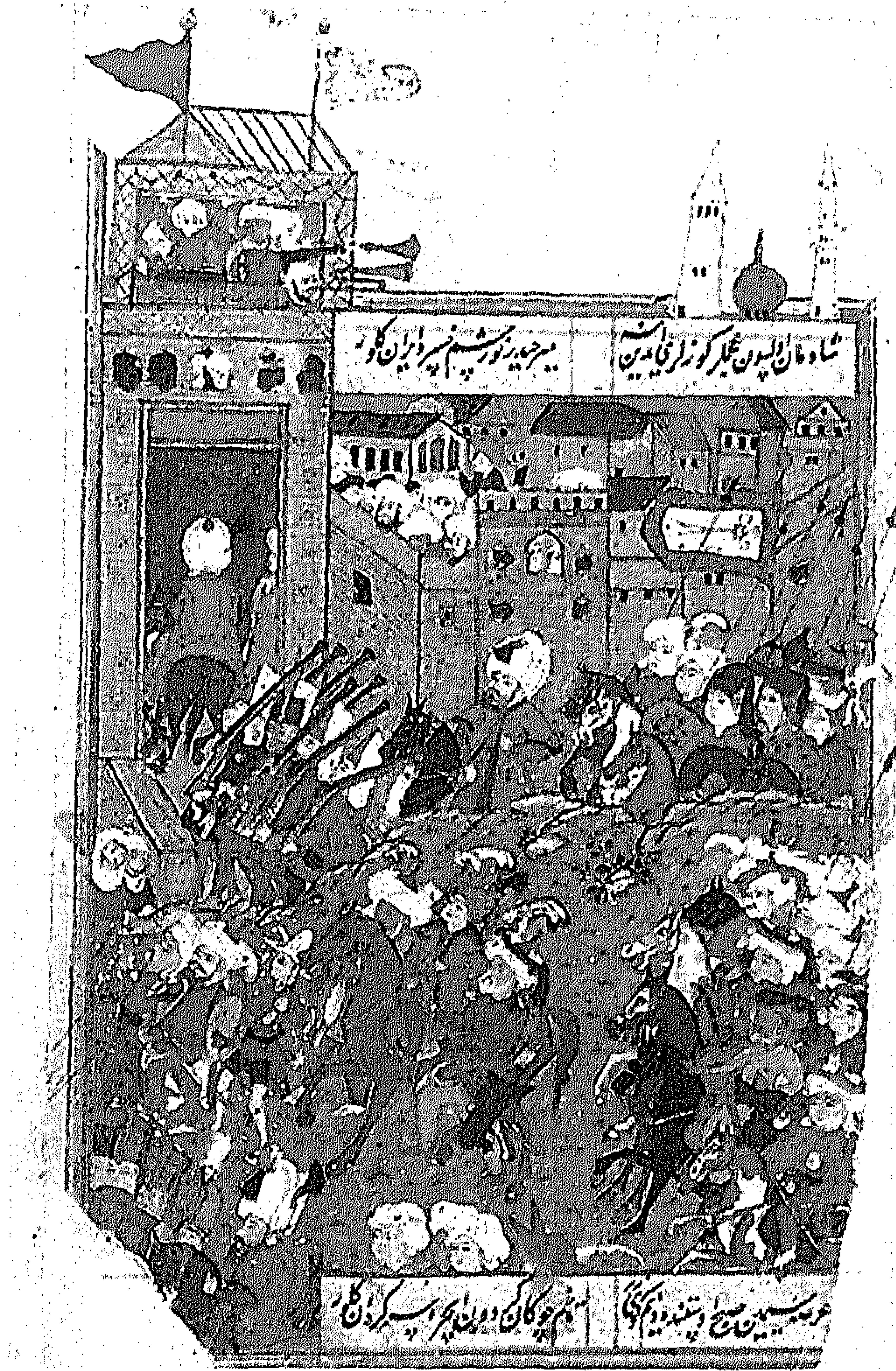
فيما تحفل مصورة "غزو جورجيا" من مخطوط نصرت نامة المنسوخ في تركيا خلال عام ٩٨٩ هـ / ١٥٨٢م – شكل ٢٢٤– بتصور مبسط عن مجموعـة مـن الأبـراج الدفاعية والسور الخارجي وأحد مداخل المدينة وقد جاءت العمارة في أسلوب مسـطح وعبر تكوين متدرج حيث تتابع تقريبا ارتفاعات المباني من الأصغر إلى الأكبر ويبدو في المصورة عدم الاعتناء بالزخرفة مع ظهور المباني بمجموعة ألوان فاتحة ومتقاربة مع بعضها البعض، وهذا التصور المعماري يشغل جانبا من المنطقة الوسطي في هذه المنمنمة مع ظهور لجزء من مبني مؤلف من طابقين وتعلوه قبة في الجانب المقابل.



شكل (٢٢٥)

حصار الجيش العثماني لفيينا – هونر نامه- اسطنبول٩٩٦ هـ/ ١٥٨٨م

وخلال مصورة " حصار الجيش العثماني لفيينا من مخطوط هونر نامه المرسومة في اسطنبول عام ٩٩٦ هـ/ ١٥٨٨م – شكل ٢٢٥- تبدو تحصينات وأبراج دائرية متنوعة الارتفاعات تحتل القسم الاعلى من خلفية المصورة وقد غلب على هذه العمارة ميل المصور إلى فكرة التجسيم من خلال اعتماده على الأسلوب ثلاثي الابعاد وتظهر هذه المكونات المعمارية في ترابط وتلاصق مع بعضها البعض بحيث لا يمكن رؤية اي نوع من الفراغات خلالها، كما يتبين عدم الاعتناء بالناحية الزخرفية والاكتفاء برسم عناصر ووحدات مميزة كالأبراج وعدد قليل من الشرافات والأسقف الجمالونية ونهايات الأبراج المدببة.



شكل (٢٢٦)

الأمير الصفوي حيدر ميرزا يدخل اسطنبول – ديوان محمود عبد الباقي– بغداد ٩٩٨: ١٠٠٣ هـ/ ١٥٩٠: ١٥٩٥م

وتحتل العمارة في مصورة " الأمير الصفوي حيدر ميرزا يدخل اسطنبول " من مخطوط ديوان محمود عبد الباقي المنسوخ في بغداد خلال الفترة ٩٩٨: ١٠٠٣ هـ/ ١٥٩٠: ١٥٩٥م [(١)] – شكل ٢٢٦– معظم مساحة الخلفية ويتصدر هذه العمارة سور حجري يضم برج مواجه مع جانبين مائلين يوجد إلى جوار أحدهما مدخل كبير يعلوه برج ينتهي من أعلى بسقف جمالوني كما يظهر خلف السور عدة قمم لمجموعة من العمائر وأيضا تظهر مئذنتان ذات لون أبيض بالإضافة إلى قبة خضراء تتوسط هاتين المئذنتين.

---

(١) - http://www.metmuseum.org/toah/ho/08/wam/ho_45.174.5.htm

الفصل الثالث

دراسة تحليلية لأسس تصميم المصورات الإسلامية

- تمهيد
- ماهية التصميم

أولا: أهم العناصر والأسس التشكيلية للتصميم في المصورات الإسلامية:

١- الخط Line

٢- الشكل Form

٣- الفراغ أو الحيز Space

٤- المنظور Perspective

٥- اللون Colour

٦- الضوء والظل Light & Shadow

ثانيا: أهم قيم وأسس التصميم الجمالية في المصورات الإسلامية:

١- الإيقاع

٢- الاتزان

٣- الوحدة

٤- التناسب

تمهيد:

يبحث هذا الفصل في معايير وأسس التصميم التي وضعت في العصر الحديث ، والتي تؤدي – من وجهة نظر المختصين – إلى إنجاح العمل الفني بشكل عـام،مع تطبيق هذه القواعد على المصورات الإسلامية في محاولة من الباحث لرصد واكتشاف ما إذا كان التصوير الإسلامي تحكمه نفس هذه القواعد والأسس اللاحقة أم أن له أسس وقواعد خاصة به تحكم إبداعه ذاك وينبغي لنا تتبعها والقول بها.

ويشتمل هذا الفصل على ثلاثة محاور رئيسية هي: ماهية التصميم، العناصر والأسس التشكيلية للتصميم، أسس التصميم الجمالية.

ماهية التصميم

التصميم هو عمل أساسي للإنسان فنحن كلما نؤدي عمل لغرض معين فإننـا في الواقع نصمم، وهذا يعني أن معظم ما نقوم به يتضمن قسطا من التصميم، وعملية التصميم – في أحد تعريفاتها– تعني العمل الخلاق الذي يحقق غرضه. (١)

وقد كانت كلمة تصميم في بادئ الأمر تدل على التشكيل ذي البعدين فقـط إلا أن مفهومها قد اتسع ليشمل كل النتاجات البشرية الحديثة، وقد اعتبـر التصـميم أحـد الأسس الفنية لحياتنا المعاصرة فامتد ليشمل العمارة، والأثـاث، والتصـوير والنسـيج والإعلان إلى غير ذلك من النتاجات التي نحتاجها في حياتنا العامة والخاصة. (٢)

وكلمة تصميم– بشكل عام– هي كلمة ذات مدلول واسع غير محدد، وتعتبر– من الناحية الفنية– أصل كل الفنون وتطبيقا لكافة النشاطات الإنسانية الهادفة إلى تنظيم الوحدات وتكوينها، كما أنها محصلة للقدرات المتمثلة في الذكاء، والقدرات الفنية معا، ويمكن القول بأن التصميم هو جهد منظم لخطة هادفة ووظائف محـددة، ويسـتهدف تجميع كل العناصر التي تخدم الهدف النهائي من وحدة كلية متكاملة، كما أنه يؤسـس على عوامل محددة، ويفترض عناصر ضرورية لازمة لاكتمال التصـميم. فالتصـميم هو عملية تخطيط أو وضع لهدف، وهذا التخطيط أو الهدف يدرك مسبقا في العقل ويتم تحقيقه بوسائط مادية مختلفة. (٣)

والتصميم في اللوحة هو الصيغة البصرية لهـا، أو هـو التنظـيم الخـاص لخطوطها وأشكالها وألوانها وغير ذلك من المكونات في نمط تعبيري خاص، إنه ذلك

---

(١) - روبرت جيلام سكوت: أسس التصميم، ترجمة عبد الباقي محمد إبراهيم ومحمد محمود يوسف، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٨٠م، ص٥.

(٢) - زينب أحمد رافت السجيني: أسس تصميم المنمنمة الإسلامية في المدرسة العربية وأثره في تدريس مادة التصميم لمعلم التربية الفنية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة ١٩٧٨م، ص٣٥٨.

(٣) - إسماعيل شوقي: الفن والتصميم، منشور على نفقة المؤلف، ط ٤ ، القاهرة ٢٠٠٧م، ص٥.

التنظيم الشكلي الذي يعطي للوحة اكتمالها وحضورها الخاص، والذي يعطـــي بــدوره إحساسا بصريا خاصا بالمكان والكتلة والحركة والضوء، وهو الذي يشكل قوى خاصة بالتآلف والتوتر في اللوحة حتى عندما تحكي هذه اللوحة قصة رمزية غامضة. (١)

أولا: أهم العناصر والأسس التشكيلية للتصميم في المصورات الإسلامية:

ليس التصميم الخاص بالعمل الفني عبارة عن مجموعة من العناصر المنفصلة أو المتمايزة بل إنه التنظيم الخاص بهذه المكونات – العناصر – في شكل متكامل، وفي كل عمل فني، سواء قام به طفل أو راشد أو فنان متمرس، يكون التصـــميم متضـــمنا على نحو تلقائي في العمل الفني الناتج.فقطعة نحتية من الصلصال أو من مادة أخـــرى لطفل أو لهنري مور، ولوحة لسيزان، وسيمفونية لبتهوفن أو موتسـارت، ومســـرحية لشكسبير، أو يوجين أونيل...إلخ تشتمل كلها على تصميم خاص، بنية خاصة، وعلــى علاقة ما بين العناصر المكونة للعمل(٢)، ومن أهم العناصر التشكيلية التي تعتبر أساسا للتصميم في فن التصوير بشكل عام: الخط، الشكل، الفراغ أو الحيز، المنظور، اللون، الضوء والظل، وغيرها.

١- الخط Line

الخط هو أحد العناصر الأساسية في صياغة العمل الفنـــي، وقــد لعــب دورا جوهريا في الفنون المرئية على مر العصور التاريخية، فمنذ فجر التاريخ بــدأ الفنـــان البدائي تسجيل رسومه الأولى على جدران الكهوف عن طريق الخط (٣)، والخط يتألف من مجموعة من النقاط الملتحمة خلال مسار معين، وهو في حد ذاته عبارة عن رحلة ممتعة في تنوعه، وانفراجه، وإنشائه، وهو في نفس الوقت يصف جسما بصـــريا، أو مجردا، يحدد مساحة، أو كتلة ذات حجم، لذلك فهو وسيلة للبناء التشكيلي (٤)، وقد عبر الفنانون بواسطة الخطوط عن انفعالاتهم ورؤاهم المختلفة، عن كـــراهيتهم للحــروب والوحشية عموما، وعن حبهم للطبيعة والجمال خصوصا، الخطوط قد تكون مائلـــة أو ذات زوايا مستقيمة أو منحنية أو تأخذ أشكالا أخرى عدة، وقد تكون الخطوط قويـــة أو ضعيفة، مكثفة أو متفرقة، وقد يستخدم الفنان خطوطا ذات أشكال متعارضة أو متوافقة في مواضع مختلفة من اللوحة لتجسيد حالات نفسية وإنسانية معينة يريد تصويرها (٥)، وهناك دلالات رمزية قد ترتبط بالخطوط منهـــا: التعـــدد والانقســـام، والاســـتمرارية

---

(١) - شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، ع٢٦٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس ٢٠٠١م، ص ٢٥١.
(٢) - المرجع نفسه، ص٢٥٢ ، ٢٥٣.
(٣) - زينب أحمد رأفت السجيني: المرجع السابق، ص٣٦٤.
(٤)- محمود البسيوني: أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتاب، القاهرة ١٩٨٠م ،ص٢٨.
(٥) - شاكر عبد الحميد : المرجع السابق، ص٢٥٣.

والانقطاع، الإحاطة، الاشتمال، القياس، ويمثل الخط المستقيم أقصر الطرق الموصلة إلى الحقيقة ، وترتبط الخطوط بشكل عام بالروابط الأخلاقية، أو الروحية، أو العاطفية، وهي روابط قد تكون محددة ومؤقتة، وقد تكون ممتدة ولا نهائية، ومن ثم فإن الخط قد يعبر عن القيد، وقد يعبر أيضا عن الحرية، وقد يعبر أيضا عن المسار الذي يسلكه الإنسان خلال حياته، وقد يكون هذا المسار مباشرا أو غير مباشر، مليئا بالارتفاعات والانخفاضات، أو مستقيما ومباشرا، بسيطا وسهلا أو محفوفا بالمخاطر، ومملوءا بالمتاهات والتداخلات. والخط يرتبط بالحركة، ولا يكتسب أهميته الخاصة إلا من خلال الشكل الخاص [١].

والخط يقوم بوظائف متعددة داخل جسم التصميم، فقد يكون محيطا لمساحة معينة أو شكلا خاصا أو مجرد أداة للتحديد، كما قد يكون الخط وصفيا فيعكس إحساسا بالصدق تجاه الطبيعة كما في الأعمال الفنية لعصر النهضة أو رسوم الحيوان التي قدمها لنا الواسطي، وقد يكون الخط رمزيا فينقل لنا حقيقة شاملة فتكون وظيفته التعميم كما يحدث عند تناول الشكل في تصميم الإعلان أو في مختلف الرموز التي قد يتناولها الفنان للتعبير عن موضوعات خاصة ترتبط بموضوعات مختلفة سواء كانت دينية أو سياسية أو اجتماعية، والطريقة التي يرسم بها الخط تعكس تأثيرا انفعاليا خاصا فالخط الذي يحيط بالنحت الآشوري مثلا والذي يعكس الطبيعة القاسية، يعكس إحساسا بالشدة والعنف، كذلك يعطي الخط السميك شعورا بالمتعة والثراء كما في أعمال الزجاج المعشق وفي أعمال المصور الفرنسي جورج روه George Rouault كذلك يمكن أن يعطي الخط إحساسا بالرقة كما نراه في كثير من صور المنمنمات وفي الرسوم المرتبطة بحضارات الشرق عموما [٢]

ويعد الخط أحد العناصر التشكيلية الهامة والمميزة لرسوم المنمنمات الإسلامية فالخطوط في المنمنمات تكون الهيكل البنائي، حيث تفصل بين المساحات والألوان وتلعب دورا أساسيا في تشكيل المفردات الفنية الموجودة في حيز المنمنمة [٣]، وقد استعمل الخط كحدود للأشكال التي تناولها المصور المسلم سواء كانت أشكالا عضوية أو هندسية، فكان الفنان يبدأ برسم الخطوط الخارجية لعناصر المنمنمة ليعبر من خلال تلخيصه للخط عن الخصائص النوعية لتلك العناصر أما الأشكال الزخرفية والتي تمثل إحدى السمات الرئيسية للفن الإسلامي فكان للخط فيها شأن كبير حيث تميز بحيوية

---

(١) ــ شاكر عبد الحميد المرجع السابق، ص٢٥٥.
(٢) - زينب أحمد رأفت السجيني: المرجع السابق، ص ٣٦٧.
(٣) - عبير صبري يوسف غنيم: القيم الفنية في المنمنمات الإسلامية في المدرستين العربية والفارسية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة ٢٠٠٠م، ص٢١٨.

ليس لها مثيل في فنون الحضارات الأخرى وتمتزج خلاله- الخط- مجموعة اتجاهات متتابعة، بعضها صريح واضح، والبعض الآخر خفي مستتر وتمتزج خلاله أيضا الاستقامة مع الانحناءة فينبثق عن هذا المزج مجموعة إيقاعات ذات سمات خاصة بالفن الإسلامي، وهذه الإيقاعات في صفتها المجردة هي إحدى الوظائف الأساسية التي يقوم عليها الخط [1].

ولما كانت طبيعة الخط هي نقل الحركة بشكل مباشر فإن الخط سواء كان مستقيما أو منحنيا، منفصلا أو ممتدا، فإنه يوجه مسار حركة العين داخل نطاق العمل الفني كما يسهم في تحديد انطباع ما لدى المشاهد فيستطيع الخط أن يجعل العين تتجه إلى أعلى فيعكس شعورا بالبهجة والعظمة، ومن أمثلة ذلك منمنمة "ليلة العيد" من مخطوط مقامات الحريري بتصوير الواسطي – شكل ٢٢٧-



شكل (٢٢٧)

ليلة العيد- مقامات الحريري- الواسطي- بغداد- ٦٣٤هـ / ١٢٣٦ م

(محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس)

حيث تتجه خطوط البيارق والآلات الموسيقية والأعلام إلى أعلى [2]، كما تعتبر المئذنة في العمارة الإسلامية من أوضح الأمثلة على ما يعكسه هذا الخط المتجه

---

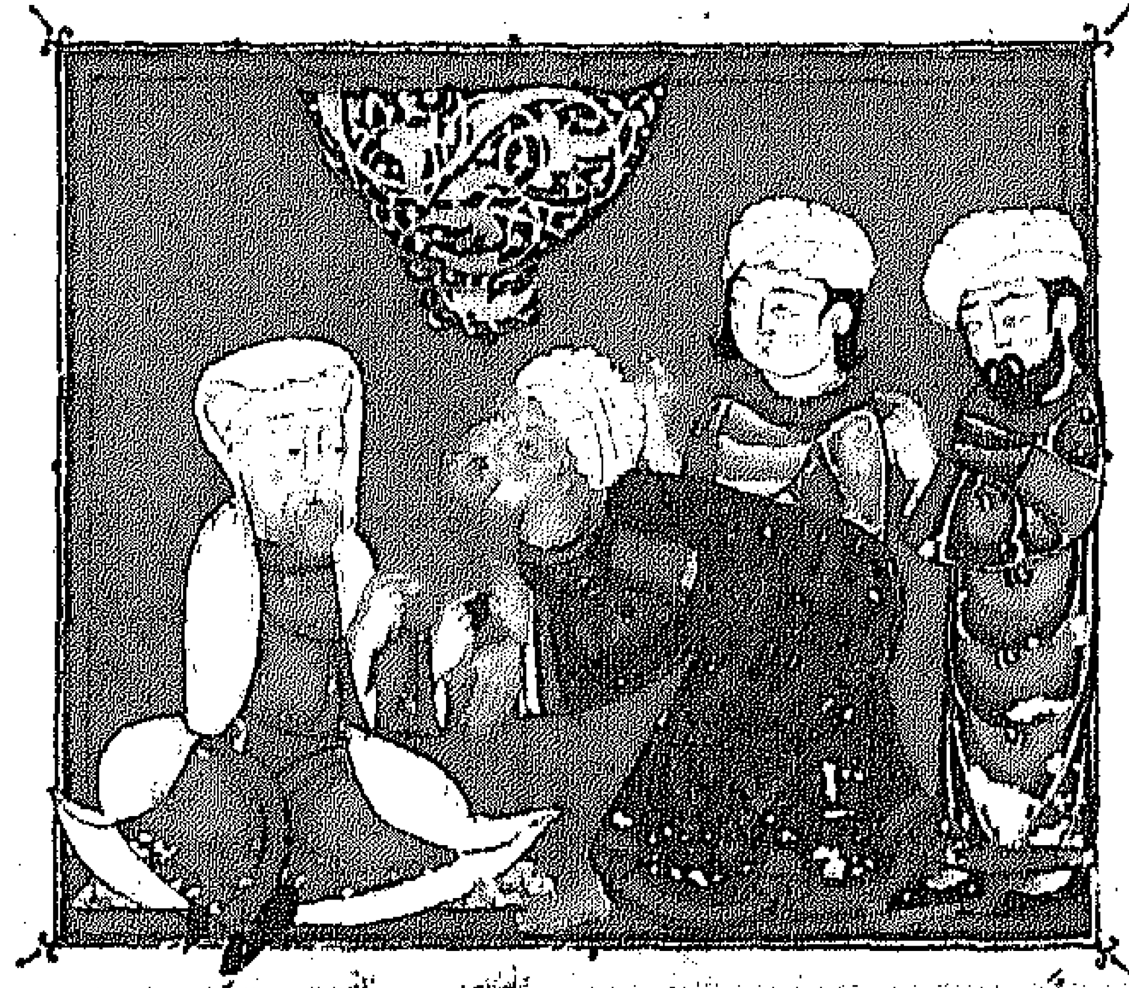
(١) - زينب أحمد رأفت السجيني: المرجع السابق، ص ٣٦٤- ٣٦٥ .

(٢) – المرجع نفسه، ص٣٦٧- ٣٦٨

إلى أعلى من أحاسيس، كما تنبعث نفس هذه الأحاسيس عن الخطوط الرأسية التي تعكس في استقرارها واتزانها بالإضافة لما سبق شعورا قويا بالثقة والعظمة والثبات، وقد يوجه الخط مسار العين إلى أسفل أو في اتجاه منحن كما في مصورة- شكل ٢٢٨- حيث أمكن للخط المنحني أن يوجه حركة العين داخل نطاق التصميم فنراه يأخذ العين في سهولة ويسر من أحد جوانب الصورة إلى الجانب الآخر، ومن الأمثلة القوية على أثر الخط المنحني على توجيه مسار حركة العين داخل العمل الفني هو مصورة موضوعها" أبو زيد يشخص أمام قاضي المعرة"- شكل رقم ٢٢٩-



شكل (٢٢٨)
المقامة المكية- مقامات الحريري- الواسطي- بغداد- ٦٣٤هـ / ١٢٣٦ م
(محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).



شكل (٢٢٩)
أبو زيد يشخص أمام قاضي المعرة- المقامة الثامنة- مقامات الحريري- الواسطي- بغداد- ٦٣٤هـ / ١٢٣٦ م
(محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).

حيث نرى أن الخط المنحني هو السمة الغالبة في كل قطاعات المصورة فتتجه معظمها وتلتقي عند بؤرة الصورة في جهة الشمال فتنتقل العين مرة مع اتجاه الخط المنحني(المسار) الذي يبدأ من العمامة البيضاء لرجل يقف إلى أقصى اليمين

إلى عمامة الرجل الثاني الذي يقف خلف أبي زيد ثم عمامة أبي زيد حيث يستمر مع الخط الرمادي لشعره وذقنه حتى يلتقي مع اليد اليمنى للقاضي والتي تمثل نقطة الالتقاء أو البؤرة لمجموع الخطوط المنحنية، وتنتقل العين مرة ثانية مع خط (مسار) منحنى آخر يبدأ من الجهة اليسرى للشخص الواقف أقصى اليمين من الخط المنحني للكم في اتجاه جسم أبي زيد لينحني مع اتصال خط الجلباب بالرقبة إلى إصبع أبي زيد حيث يلتقي في إشارته بإصبع اليد اليمنى للقاضي، وهناك خط(مسار) منحنى ثالث يبدأ من خط الشعر للشخص الذي يقف خلف أبي زيد إلى كم رداءه ثم إلى الخط الخلفي لكم رداء أبي زيد والذي يستمر ليلتقي هو الآخر بخط كم اليد اليمنى للقاضي أيضا، والخط المنحنى قد يكون بطيئا كما هو الحال في لوحتنا هذه، أو انفعاليا سريعا مندفعا كما في لوحة قطيع الإبل – شكل ١٥– ممثلا في انحناءات ظهورها، أو متجمعا حول محور يهدف إليه الفنان كما في مصورة من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع – شكل ٢٣٠– (من المدرسة المغولية) وهي تمثل فيلين صورا بشكل زخرفي أحدهما كبير والآخر صغير يلتف أحدهما حول الآخر في حنو وتآلف، ويقوم الخط الخارجي لجسم كل من الفيلين بداية من الأرجل الخلفية حتى نهاية خط الخرطوم(الزلومة) بتأكيد اتجاه حركة الخط حول محور التقاء رأسي الفيلين في بؤرة المصورة.



شكل (٢٣٠)
فيلان- مصورة من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع- إيران-
مابين٦٩٣ هـ/ ١٢٩٤ و ٦٩٨ هـ/ ١٢٩٩م-مكتبة بيربون مورغان- نيويورك

أما الخط الأفقي فهو في امتداده واستقامته يعكس إحساسا بالهدوء والاستقرار يمكننا أن نراه في الإحساس بامتداد الخطوط المتوازية في مصورة من كتاب الترياق

المنسوب إلى جالنيوس وهي تمثل الطبيب يراقب أعمال الزراعة- شكل ٢٣١- والتراكيب في هذه المصورة تشبه إلى حد كبير صور الجداريات المصرية القديمة التي كانت تتناول الموضوعات في صفوف متوازية يعلو بعضها بعضا. (١)



شكل (٢٣١)

الطبيب يراقب أعمال الزراعة – كتاب الترياق المنسوب إلى جالنيوس – ٥٩٥هـ/١١٩٩م

ويلاحظ بشكل عام أن الخط في الفنون الإسلامية قد شغل مكانة بارزة ولعب دورا جوهريا في تشكيل الوحدات خاصة في العناصر الزخرفية حيث استطاع الفنان أن يزاوج بين نوعين من الخط برغم اختلاف طبيعة كل منهما ويقصد بهما الخط الهندسي والخط العضوي أو الخط المستقيم والخط المنحنى (٢)

ويرى الباحث أن الخط هو الأساس التشكيلي الأول الذي يقود المصور المسلم في التعبير عن أفكاره وإتاحة الفرصة لها للتواجد عبر مساحات مخطط لها سلفا ومهيئة لاستقبال نوعية من المصورات الموازية – بل والمتجاوزة أحيانا- لمضامين النصوص المكتوبة ، وقد وضح اهتمام المصور المسلم بتوظيف الخط لتحقيق أغراضه الفنية وتوصيف مفرداته التشكيلية والتعبير عن انفعالاته وأحاسيسه بداية من تصاويره المائية الأولى الموجودة في كل من قصير عمره ، وقصر الحير الغربي، ولعل الصورة – شكل ٤ – والتي تنتمى لتصاوير قصر الحير الغربي و تمثل مشهدا لفارس يمتطى صهوة جواده الراكض ويرمى غزالا بسهم تعد من أهم النماذج المبكرة الدالة

(١) – زينب أحمد رأفت السجيني: المرجع السابق: ص ٣٦٨- ٣٦٩- ٣٧٠

(٢)- المرجع نفسه ،ص ٣٧٠.

على قيمة الخط ومدى مقدرة المصور المسلم الفائقة على إخضاعه للتجاوب البليغ مع مضمون الصورة، وقد استخدم المصور الخطوط المنحنية والمائلة المتنوعة في أطوالها وسمكها وترديداتها وتناغماتها لإبراز هيئة الفارس القوية التي تلائم فعل الصيد ،والزي المميز الذي يرتديه هذا الفارس ، وجعبة السهام المعلقة إلى جانبه،وكذلك شكل القوس الذي يظهر وقد اخترقه خط مستقيم قوي يمثل السهم الموشك على الانطلاق، وهنا يبرز دور الخط كوسيلة رئيسية استعان بها المصور في بناء عمله التشكيلي بالإضافة إلى تحقيق الدلالة التعبيرية عن القوة والانطلاق المفعم بالحيوية والإيقاع الحركي السريع والخاطف الذي يتناسب مع هدف الموضوع محور التصوير.

ويلاحظ في هذا الموضوع التصويري أن الخط استخدم لتحديد الشكل الخارجي بالإضافة إلى استخدامه لتأكيد بعض التفاصيل كثنيات الملابس التي عبر عنها المصور بمجموعات من الخطوط المائلة المتوالية مع بعضها البعض في تتابع يحتل المساحة المناسبة من الملبس.

وفي مصورة مبكرة من سامراء – شكل ٥– نجد أن المصور قد استخدم مجموعة من الخطوط المنحنية والدائرية المتتابعة أحيانا والمتماسة مع بعضها البعض في أحيان أخرى لتحقيق فكرة طيات الثياب عبر عمل فني اعتمد بشكل أساسي على الخط في طرح الموضوع التصويري وفي شغل مساحات الفراغ في بعض المساحات المرسومة ، وهو ما يمكن اعتباره تمهيد لاستنبات زخارف خطية (تطورت إلى زخارف نباتية وهندسية وعضوية) سنجدها بكثرة في المصورات اللاحقة بداية من المدرسة العربية وحتى المدرسة التركية العثمانية .

ويكتسب الخط في المدرسة المغولية دورا وظيفيا وتشكيليا مهما حيث يؤكد الفنان المسلم على استخدام الخط بعناية وكثرة في معالجة التفاصيل والتعبير عنها بحيث لا يكون هناك مساحات كبيرة في الأشكال المرسومة (آدمية، حيوانية، نباتية) خالية من الاشتغال الخطي الصريح كما يتضح من خلال – شكل ١٨–

ويبرز في مصورات المدارس التيمورية، والمدارس اللاحقة (الصفوية، المغولية الهندية، التركية العثمانية) استخدام الخط في التخطيط العام وتحديد العناصر المصورة – كما هو الحال في المدارس السابقة في التصوير الإسلامي– مع العناية الفائقة في السبيل لابتكار وحدات زخرفية كثيرة ومتنوعة تستخدم في زركشة وتزويق مساحات كبيرة من الحوائط والأرضيات بالإضافة إلى الأبواب والنوافذ ، والملابس، والستائر، وأغطية الأسرة ، وبعض الوحدات وقطع الاكسسوار الموجودة في معظم الأماكن المصورة.

٢- الشكل Form

يشير مصطلح الشكل Form إلى التخطيط العام لأي شيء، وهنا يختلط معناه مع المعني الخاص بمصطلح هيئة Shape أو المظهر الخارجي للشكل، وقد ميز "أرنهايم" بينهما على أساس أن الهيئة هي الجوانب المكانية المتعلقة بالمظهر الخارجي للأشياء أما الشكل فهو الهيئة مع إضافة المضمون (١)، ويمكن تصنيف الأشكال في الفن إلى أشكال هندسية، أشكال طبيعية، أشكال عضوية، أشكال مجردة، وغيرها (٢)، وتعمل الأشكال كسطوح في علاقاتها ببعضها البعض، بعضها يتقدم إلى الأمام، وبعضها يتراجع إلى الخلف، البعض يتحرك في اتجاه معين، والبعض في اتجاه آخر، وهذه الحركات قد تكون لها دلالاتها التكوينية، أو الرمزية، ومن ثم فإنها تقودنا إلى المكون أو العنصر الثالث في التصميم ألا وهو الفراغ أو الحيز المكاني(٣) .

وقد اعتمد المصور المسلم في أعماله على مجموعة من الأشكال المباشرة ولم يغرق نفسه في الإيهام أو الغموض فنرى في مصوراته الأشكال الآدمية والأشكال الحيوانية والأشكال العضوية وكذلك الأشكال الهندسية البسيطة علاوة على الأشكال الزخرفية.

والأشكال في التصوير تجئ متنوعة ومتداخلة في مختلف المساحات والألوان ثم هي في مجموعها تدور في فلك له محور تتوازن حوله هذه المكونات، ويعد التوازن حول المحاور من أهم العوامل للترابط المنطقي في الأشكال بغض النظر عن أحجام تلك الأشكال. (٤)

وقد لجأ المصور المسلم إلى استخدام الأشكال الهندسية البسيطة وأيضا استخدام المسطحات متلاعبا بالتوافقات بين المسطحات ذات الألوان المتنوعة، ولم يلجأ إلى خلق الإيهام بالبعد الثالث، وما من شك في أن الأشكال البسيطة توفر للمصورين مفردات أساسية لمعان شكلية للتعبير عن الأحداث، والعواطف، والخواطر، وإذا كان المصور – سواء عن وعي أو بلا وعي– يستخدم هذه الأشكال الأساسية، فإن استجابتنا لها تتيح لنا القدرة على تبين التكوين المتوفر في المصورة بعمق أشد مما لو اقتصرت معلوماتنا على رموزه السردية أو مجرد الإعجاب بمهاراته التقنية(٥).

---

(١) - شاكر عبد الحميد: المرجع السابق، ص٢٥٦.
(٢) - اسماعيل شوقي: المرجع السابق، ص١٦٤.
(٣) - شاكر عبد الحميد: المرجع السابق،ص٢٥٦- ٢٥٧.
(٤) - هاني محمد رزق: الوحدة العضوية في التصوير الفارسي الإسلامي كمدخل لإثراء القيمة التعبيرية في بناء الصورة، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان ٢٠٠٣م، ص ١٠٣.
(٥) - هاني محمد رزق: المرجع السابق، ص ١٠٢.

ويرى الباحث أن أعمال التصوير الإسلامي قد عنيت باستخدام الأشكال المتنوعة داخل المساحات التصويرية المختلفة ، وقد ظل استخدام المصور المسلم لهذه الأشكال محكوما بالموضوع المراد التعبير عنه تصويريا بحيث لا تكون هناك أية فرصة ولو ضئيلة لظهور شكل غريب أو غير ذات أهمية خلال المساحة التصويرية، ويرجع هذا إلى مصداقية الفنان في التعبير عن النص المكتوب سواء كان نصا علميا أو أدبيا أو دينيا، وذلك من خلال مجموعة كبيرة من المصورات التي تجاوزت في إبداعها المادة المؤلفة أو المكتوبة عبر صفحات الكثير من المخطوطات.

ويلاحظ بشكل عام أنه قد غلب التسطيح على معظم الأشكال الموجودة في المصورات الإسلامية التي يمكن حصرها في أشكال حية (الأشكال الآدمية، الحيوانية، النباتية، أشكال الطيور، الأسماك) ،وأشكال جامدة (أشكال العمائر، الخيام، الجبال والصخور، الصحاري ،الأراضي ، المحيطات والبحار والأنهار، قطع الأثاث، الأواني، أسلحة القتال، أدوات العمل، القوارير، وغيرها من الأشكال) ،وأشكال زخرفية ومبتكرة (زخارف ووحدات هندسية، نباتية، عضوية)، أشكال خرافية ومتخيلة (كائنات كالتنين والعفاريت والطيور الخرافية وغيرها).

٣- الفراغ أو الحيز Space

في الفن، كما في الطبيعة يتشكل الحيز أو المكان في ضوء الموضع الذي تشغله السطوح البسيطة المستوية، وهي سطوح تتباين في حجمها، وتميل بفعل اللون، والظل، إلى التراجع، أو التقدم، أو تظل ساكنة في سياقها الخاص.

وفي الطبيعة يكون كل سطح، أو كل شيء مختلفا في اللون، والقيمة عن كل ما يحيط به، ويحدث الشئ نفسه في اللوحة أيضا، فالسطح ينبغي أن يكون مختلفا عما عداه، وهذا التقابل أو التعارض يتحدد من خلال القوة النسبية التي تحضر من خلالها السطوح أو الأشياء، وكذلك من خلال العلاقات المكانية المختلفة بينها أيضا[(١)] ،أو ما يمكن تسميته بالتباين بين هيئات الأشكال والفراغات - الأرضيات- المحيطة بها فالشكل (الهيئة الإيجابية) يدرك غالبا فوق أو أمام الأرضية (الهيئة السلبية)، وأحيانا قد يحدث بها فجوات، والأرضية يمكن إدراكها على أنها مسطح أو فراغ، وكل من الهيئتين الإيجابية والسلبية لها أهميتها في التصميم، ولابد لنا أن نعود أنفسنا الحساسية بكل منهما [(٢)] .

---

(١)- شاكر عبد الحميد: المرجع السابق، ص٢٥٧.
(٢) - روبرت جيلام سكوت: المرجع السابق، ص٢٢.

ويرى البعض أن المصور المسلم قد استطاع أن يعبر عن القيمة الفنية لعنصر الفراغ القائم على "فعل"نابض بالحركة والذي له دوره الإيجابي والمؤثر على الفنون الإسلامية عامة وفن المنمنمات خاصة كما يطلق بابادوبولو Papadopoulo على المساحات الفارغة في المنمنمات الإسلامية مجال الراحة والهدوء حيث يلعب الفراغ دورا هاما كعنصر تشكيلي داخل المنمنمات الإسلامية فتتعدد أنواع الفراغات داخل المنمنمة حسب موقعها في سياق التشكيل ، ومن بين الأنواع العديدة للفراغات هناك:

١- **الفراغ المحدود:** وهو الذي يتخلل المفردات ليميز بين مفردة وأخرى.

٢- **الفراغ المطلق:** وهو الذي يحيط بالمفردات الفنية دون أن يكون له نهايات محدودة. (١)

ويرى الباحث أن الفراغ داخل أعمال المصور المسلم يعني به :

أولا: المساحة الخالية من التصوير والتي تترك عادة بلون ورقة المخطوط ، وهو ما يمكن تسميته بالفراغ الكلي أو المطلق.

وهذا النوع من الفراغات كان شائع الظهور في المصورات الإسلامية الأولى وخصوصا مصورات المدرسة العربية – أشكال ٤٢، ٤٣،٤٤، ١٠٢، ١٠٣ – وهذه المصورات تنقل مشاهد لأماكن وعمائر داخلية اطكتفت بتقديم شكل اصطلاحي للعمارة قوامه الإطارات الخطية والعقود.

ثانيا: فراغ شبه مطلق وهو الذي يصنعه الفنان داخل مصورته من خلال إكسابه لمساحة عامة لونا مميزا وهذا النوع من الفراغ يشتمل على مساحة الخلفية التي تلون بلون ذهبي أو بأحد الدرجات المعبرة عن ألوان السماء- وأحيانا باللون الأحمر كما في عدد من المصورات المغولية- أو أية ألوان أخرى تعبر عن الحوائط المختلفة .

وهذا الفراغ معلوم ومحدد المساحة في نطاق البناء التصويري لكل مصورة، ويمكن تتبع هذا النوع من الفراغات في معظم أعمال التصوير الإسلامي التي تضم مشاهد داخلية عني الفنان فيها بالتعبير عن الحوائط بخلاف ما عرضنا له من نماذج مبكرة من المدرسة العربية، وأيضا خلال المشاهد الخارجية حيث تكتسب السماء أو الخلفية لونا معلوما.

ثالثا: فراغات مباشرة، وهي المتمثلة في المساحات المفتوحة عن عمد بين مكانين(كالنوافذ والشرفات والمقصورات وغيرها).

---

(١) - عبير صبري يوسف غنيم: المرجع السابق، ص ٢٢٤- ٢٢٥.

و هذه الفراغات يوظفها المصور المسلم أحيانا لخلق تواصل(بين الداخلي والخارجي) وذلك لكسر الجمود والانغلاق الذي يبدو عليه مشهد داخلي صارم لا توجد أية فتحات في حوائطه، ويوضح- شكل ١٥٢- أحد النماذج الدالة على هذا النوع من أنواع الفراغ.

رابعا: فراغات غير مباشرة،وهي التي تنتج من خلال التقاء وحدات تشكيلية مثلا كالوحدات الزخرفية الخطية مع مسطحات معلومة اللون كالحوائط أو مساحات الأقمشة أو مسطحات الأبواب الخشبية وغيرها، فتنتج خلال الخطوط المحددة لتفاصيل ومكونات الوحدة فراغات لها نفس لون المسطح أو الخلفية التي تشغلها وهو ما نقصد به الفراغ الغير مباشر.

وهذا النوع من الفراغ يظهر كثيرا خلال مساحات محصورة داخل الوحدات المكونة للأشرطة والإزارات الزخرفية المختلفة وتبين الأشكال – ٩٩، ١٢٤، ١٣٤ – بعض النماذج الواردة في المصورات الإسلامية التي تعطي تصورا واضحا عن نوعية هذا الفراغ.

٤- المنظور Perspective

تأتي أهمية المنظور في العمل التصويري كونه أحد الوسائل الرياضية المنضبطة التي يستطيع بها الفنان أن يحقق فكرة الأبعاد والعمق، وقد اعتمد الفن الغربي في معظم كلاسيكياته ولوحات الأكاديمية على نوع من المنظور يسمي المنظور الخطي (أو الهندسي)، وهو يعتمد على مبدأ أساسي يفترض أن المشاهد يقف إزاء خط يقع بمستوى بصره، هو خط الأفق، وأن الأشياء أيا كان موقعها ترتبط نقاط سطحها الأول بنقطة هروب تقع على خط الأفق وذلك على شكل أشعة متجمعة، وبهذا يحقق لنا المنظور الخطي إعادة تمثل الأشكال مشابهة لوضعها في الواقع، ولكن منظورا إليها من نقطة نظر محدد موقعها بدقة، والمنظور الخطي بذلك هو قانون وضعي يفرض نفسه على الفنان، بل يصير هذا القانون أساسا لتقييم نجاح عمله دون الاهتمام بقوة التعبير والتلوين والسرد، وظل هذا القانون سيفا مسلطا على حرية الفنان زمنا طويلا مما دفع الفنان المعاصر إلى الثورة على هذا العلم بكل عنف، ولقد كان سيزان Cézanne وفان جوخ Van Gogh وجوجان Gaugin من أوائل الذين قاوموا خضوع الفن للعلم متأثرين في ذلك بالفن الياباني والفن المصري القديم أما ماتيس Matisso وبول كلي P.Klee وبيكاسو Picasso وغيرهم فلقد صاروا أكثر

رفضا لمفهوم المنظور الخطي بعد أن زاروا البلاد العربية واتجهوا إلى التعمق في أسرار المنظور العربي[1].

وعندما أنجز المصور المسلم لوحاته – المسطحة– لم يتعامل مع قواعد المنظور الخطي(الهندسي)، كما يلاحظ في معظم أعمال التصوير الإسلامي – على تنوعها وانتماءها لعصور مختلفة– أنه لا وجود لخط أفق معين ولا تحديد لزاوية رؤية، كما لا محل لنقطة هروب، بل إن كل عنصر من عناصر مصورة ما يقع على خط أفق خاص، وإذا جاز لنا أن نتحدث عن أشعة إسقاط فإننا في الفن الإسلامي على العكس نرى نقاط إشعاع تنتشر في أنحاء اللوحة كلها فكأنما الأشياء ذاتها مصدر الرؤية [2] .

وقد قدم بابادوبولو Papadopoulo في كتابه" جمالية الفن الإسلامي" تصورا عن ابتكار المصور المسلم لنمط منظوري جديد أطلق عليه اسم المنظور اللولبي حيث يفترض أن ثمة خط ذي شكل لولبي Spirale يمر من خلال الأشخاص الذين يؤلفون الموضوع، وقد أجرى تجربته هذه على عدد من المنمنمات فلم يخرج عن برهانه إلا عدد قليل، ويرى عفيف البهنسي أن أهمية الكشف الذي قدمه بابادوبولو تظهر في تأكيد الناحية الروحية في الفن [3] .

فيما يرى الباحث أن المصور المسلم قد اهتم بابتكار حلول تشكيلية تسهم في إيضاح أفكار موضوعاته عبر اعتماده على أسلوب التسطيح في المقام الأول فقام بفقام في هذا السبيل بخلق تباينات حجمية عبر المساحات المفترضة بين الشخص المحوري (على سبيل المثال) والشخوص الثانويين، وهذا ما يتضح في المصورتين– شكل ٨، ١٣– أو من خلال تمييز الشخوص الرئيسيين بوضعهم في مساحات كبيرة تتوسط العمل الفني (كما هو ظاهر أيضا في نفس الشكل السابق) وأحيانا كان الفنان يرسم هالات نور حول الشخوص المحوريين في المصورة .

كما أن المصور المسلم قد ذهب في عدد آخر من المصورات إلى تحقيق البعد الثالث في مصوراته المسطحة من خلال تتابع الأشكال والوحدات عبر مستويات متوالية وهنا يمكن القول بتحقق بعد ما كما هو ظاهر في المصورات – شكل ٨٦، ٢٠٥، ٢٢٤–

(١) - عفيف بهنسي: جمالية الفن العربي،عالم المعرفة، ع١٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت فبراير ١٩٧٩م، ص٣٥- ٣٦.
(٢)- المرجع نفسه، ص ٣٣- ٣٤.
(٣)- المرجع نفسه ، ص ٤١- ٤٢-٤٣

وقد ظهر أيضا في عدد من المصورات الإسلامية نوع من أنواع معاجة حجوم الأشكال يعرف لدى البعض باسم المنظور المقلوب (المعكوس) – أي الذي يسير في عكس فكرة التضاؤل النسبي التي يعتمد عليها المنظور بشكل مباشر– والذي استخدمه الفنان في رسم بعض العناصر– شكل ٩٣، ١١٧ ، ١٩٣– ، وهذا النوع من المنظور ربما يتسق مع فكرة البعد عن محاكاة الواقع التي سعى المصور المسلم لتحقيقها كي تظهر مصورته بشكل يستلهم روح الواقع وينأى عن التقيد برسم وتصوير مظهر هذا الواقع بهيئته الكائنة حيث تمكن المصور المسلم من تصور الأشكال من جهة المقدمة بهيئة وأبعاد ضئيلة تأخذ في الازدياد والاتساع مع الاتجاه إلى الداخل نحو الخلفية.

٥- اللون Colour

تؤدي الألوان دورا رئيسا في الحياة وفي اتصال الإنسان بجوانب أخرى كثيرة بحيث تحدد وتؤكد تلك الجوانب كما أنها تعرف وتميز الأشياء فكل ما يحيط بالإنسان من أشياء طبيعية أو صناعية تصطبغ جميعها بألوان مميزة لها [١] كما أن اللون يلعب دورا كبيرا في فن التصوير حيث يضيف عنصرا آخر إلى تركيب العمل الفني الكامل [٢]، وقد عُبِّر عن العديد من الأساليب الفنية الكلاسيكية من خلال الهويات أو الصبغات Hues الخاصة المميزة للألوان. والهوية (أو الصبغة) هي إحدى الخصائص الثلاث المميزة للألوان، ويقصد بالهوية أو الصبغة تلك الخاصية التي تميز أحد الألوان عن الألوان الأخرى، فيقال مثلا إن هذا اللون أخضر وهذا أحمر..إلخ. إنها تشير إلى الاخضرار في اللون الأخضر وذلك الاحمرار في اللون الأحمر وذلك الاصفرار في اللون الأصفر وهكذا. والخاصية الثانية للون هي النغمة Tone أو الإضاءة Lumnosity أو النصوع Brightness أو القيمة Value ، وهي تشير إلى درجة الإضاءة أو الظلمة (العتمة) في أي لون من خلال ذلك الحضور الخاص للأبيض (الضوء) أو الغياب الخاص له، ومن ثم الحضور الخاص للأسود(العتمة) أما الخاصية الثالثة المميزة للون فهي التشبع Saturation أو الكثافة فكلما كان اللون أقوى وأكثر إشعاعا ونصوعا. كان ذلك دليلا على شدته أو كثافته أو تشبعه، وهناك تفاصيل كثيرة ومعلومات متراكمة حول موضوع اللون من الناحية الفيزيقية والإدراكية والرمزية يصعب أن نحيط بها هنا، لكننا ينبغي أن نشير هنا أيضا إلى ذلك التقسيم الشائع للألوان إلى ألوان ساخنة (دافئة) وألوان باردة حيث توضع– في هذا التقسيم– الألوان

---

(١) - أحمد رجب منصور صقر: المخطوطات الإسلامية كصورة مبكرة لفنون الكتاب، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان،القاهرة ١٩٩٢م، ص ٢٩٦.

(٢) - هربرت ريد: معنى الفن، ترجمة: سامي خشبة،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨م، ص٣٤.

القريبة من الأحمر (في ألوان الطيف) في نطاق الألوان الساخنة، وتوضع التي تجاور الأزرق في نطاق الألوان الباردة، وفي ظروف معينة قد تعطي الألوان الدافئة إحساسا بأنها أقرب إلى من ينظر إليها من الألوان الباردة، وقد استغل بعض الفنانين هذا الانطباع لتأكيد البعد الفضائي في لوحاتهم، فبرسم أشكال في المقدمة بألوان أكثر دفئا نسبيا وأشكال في الخلفية بألوان أبرد نسبيا، يستطيع الفنان أن يعطي ذلك الإحساس الخاص بالفضاء. وقد استفاد من ذلك الميل البصري الخاص بالألوان الدافئة والذي يجعلها تتقدم(فتخطف عين المشاهد) قبل الألوان الباردة واستغله المصورون الأوربيون خاصة كأسلوب من أساليب الإيحاء بالعمق الفراغي(١).

والألوان لا تبدو في التجارب العادية مجرد ألوان تراها العين، بل هي ترتبط بأحاسيس وذكريات سارة أو محزنة، فالأحمر يرتبط بالدم، والأزرق بالسماء، والأصفر بضوء الشمس والصيف، والأسود بالحزن، والرمادي بالخريف أو الاكتئاب، ولما كانت أحاسيسنا وذكرياتنا مترابطة ومتداخلة على هذا النحو فقد تحدث ألوان الصورة بطريقة مبهمة آثارا محتدمة من خلال هذه الترابطات التي لا نكاد نستبينها، فاللون كما تراه العين وما يثيره الخيال، كلاهما سمات ضرورية في تأثيرها الجمالي(٢).

وفي تصاوير المدرسة العربية مثلا يغلب استخدام الألوان البراقة الزاهية(٣) ومن أهم الألوان التي استخدموها اللون الذهبي، والأحمر، والأخضر، والأسود، والعاجي، والوردي، والبنفسجي (٤)، وقد قام المصور المسلم في أكثر المراكز الفنية للمدرسة العربية بتلوين معظم خلفيات مصوراته بلون واحد هو اللون الذهبي في حين استخدم اللون الأحمر لتلوين خلفيات صور المخطوطات من هذه المدرسة بوجه خاص في إيران(٥).

وفي المدرسة المغولية نجد أن المصور المسلم قد استخدم كثيرا من الألوان في معالجة رسوم مخطوط منافع الحيوان لابن بختيشوع وهو أقدم المخطوطات المنسوبة إلى المدرسة المغولية ومن بينها اللونين الأبيض والأسود (٦) واللون الذهبي لإضفاء الطابع الزخرفي على بعض الأجزاء، والأخضر، والأصفر، والبني الباهت،

---

(١) - شاكر عبد الحميد: المرجع السابق، ص٢٥٩- ٢٦٠ - ٢٦١.

(٢) - أروين أدمان: الفنون والإنسان،ترجمة مصطفى حبيب،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ٢٠٠١م، ص٩٩.

(٣) - حسن الباشا: التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص ١٣٧.

(٤)- سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ص٢٣٢.

(٥)- أبو الحمد فرغلي: المرجع السابق، ص٨٥ .

(٦)- المرجع نفسه: ص ١٧٣ .

والأحمر والأزرق والبنفسجي[١]، وقد تطور استخدام اللون في عهد الجلائريين حيث مزجت الألوان بكل عناية ودقة[٢]، واستخدم المصور اللون الذهبي بكثرة، وأيضا استخدم ألوانا زاهية براقة تضفي على الصورة جوا من البهجة والمرح ومن أهم هذه الألوان: الأحمر والأخضر والأزرق والأصفر والبني والبنفسجي والبرتقالي والذهبي والأسود والأبيض كما استخدم المصور بعض درجات هذه الألوان وإن كان بشكل محدود نسبيا [٣]، وقد امتازت المدرسة التيمورية بجمال ألوانها المتنوعة خاصة الحمراء منها والبرتقالية المتعددة الرقيقة الوهج [٤]، كما استخدم المصور التيموري اللون الأزرق اللازوردي بدرجاته وكان يستخدم في تلوين السماء، واللون الأخضر بدرجاته وبخاصة في رسم الأعشاب والشجيرات الخضراء، والأصفر والبنفسجي والبني والوردي والأبيض واللون الذهبي الذي استخدم بكثرة حتى في تلوين السماء في بعض صور المخطوطات أو في زركشة الثياب أو في رسم التاج الذي يرتديه الملك المرسوم في بعض الصور، والحق أن الألوان قد استخدمت في المدرسة التيمورية بدقة وإتقان وانسجام وكذلك محاولة المزج بينها ببراعة ومهارة تنبئ بالتطور والازدهار الذي أثمر بظهور المصور الكبير كمال الدين بهزاد في نهاية عصر التيموريين تحت رعاية السلطان حسين ميرزا بايقرا في مدينة هراة [٥].

وينسب إلى المدرسة الصفوية في بدايتها اختيار أجود أنواع الألوان والأصباغ في تنفيذ صورها، وقد عرف المصورون التآلف اللوني ولكن حبهم للتأنق والزخرفة جعلهم يفرطون في استخدام اللون الذهبي والألوان الزاهية البراقة، ولكن ينسب إلى المدرسة الصفوية وبخاصة مع نهاية القرن ١٠ هـ/ ١٦م مجموعة من الصور التي رسمت بالفرشاة بألوان قليلة ذات موضوعات صينية واضحة مثل الحيوانات الخرافية، هذا علاوة على أن معظم المصورين الإيرانيين منذ القرن ١١هـ/ ١٧م نزعوا إلى التركيز على الخطوط وقلة الألوان في رسم صورهم الشخصية المستقلة التي انتشرت بكثرة آنذاك[٦].

وقد اقترب التصوير المغولي الهندي في بداياته من التصوير الإيراني في القرنين ٩ و ١٠ هـ/ ١٥ و١٦م حيث استخدم ألوانا متعددة براقة يغلب عليها اللون الأحمر والأزرق والذهبي [٧]، أما المصور التركي العثماني فقد اختار الألوان البسيطة

---

(١)- أبو الحمد فرغلي: المرجع السابق، ص ١٧٤- ١٧٥.
(٢)- ثروت عكاشة: التصوير الفارسي والتركي، ص٦٧.
(٣)- أبو الحمد فرغلي: المرجع السابق، ص ٢٢١.
(٤)- ثروت عكاشة: المرجع السابق، ص ١١١.
(٥)- أبو الحمد فرغلي:المرجع السابق، ص ٢٤٤.
(٦)- المرجع نفسه: ص ٣٠٥.
(٧)- سعاد ماهر: المرجع السابق، ص٢٤٨.

الزاهية حيث انحصرت خطته اللونية في نظم وتنسيق الألوان التي يحتفظ كل منها باستقلاله وبشخصيته دون امتزاج [١]، وقد تكون هذه الألوان سميكة لتعطي الانطباع بالحيوية المتدفقة ومن أهم الألوان التي استخدمها اللون الأخضر والأصفر والأزرق والأحمر والذهبي وغيرها، وكان يحاول استخدام الألوان الطبيعية في تلوين مصوراته[٢].

وبشكل عام فإن كل المصورين المسلمين كانوا فائقي البراعة في استخدام الألوان بما يتلائم مع طبيعتها فإذا كانت الألوان أساسية ذات طول موجي مثل الأحمر فيركز في بعض الأجزاء من المنمنمة ويحصره داخل مساحات تحد من طوله الموجي من جانب وتبثه بالقدر المطلوب من جانب آخر فألوان المنمنمات داخل صفحة المخطوط في مجملها تشبه شباك الجص المعشق بالزجاج الملون في جدار مسجد أو منزل، وهذا التوظيف للون في المنمنمة والذي يشبه فكرة التوريق العربي في تداخلاته أظهر مدى فهم المصور المسلم ووعيه التام لاستخدامات اللون بإدراك كنهه وقيمته وشدة إضاءته. (٣)

ويرى الباحث أن اللون في التصوير الإسلامي قد انحصر بشكل عام في استخدام مجموعة من الألوان الزاهية البراقة التي منحت معظم المصورات الإسلامية الإحساس بالنضارة والإشراق والوضوح والثراء في بعض الأحيان، كما أنه قد اكتسب دلالات تعبيرية وبخاصة في المصورات المغولية التي عالجت بكثرة موضوع الحروب والمعارك فنجد أن المصور المغولي المسلم قد لون الخلفية باللون الأحمر كنوع من التجاوب التعبيري مع الأحداث الدموية الكائنة خلال مصوراته.

وفي بعض من مصورات الواسطي نجد أنه قد ميز من خلال اللون أيضا الشخوص المحورية ، وفي مصورة- شكل ١٧٦- يتبين أن الفنان قد تخير اللون الأسود كلون رئيسي لكل من جلباب وعمامة أبو زيد وكذلك الريشتين الخلفيتين في جسم المنبر مع ترديد مساحات صغيرة من هذا اللون في أجزاء من العمائم وشعر اللحى والشوارب، وقد أظهر هذا اللون المتفرد في مساحته - قياسا ببقية الألوان المستخدمة- بالإضافة لشدة كثافته اهتمام الواسطي بالتأكيد على شخصية أبو زيد وهي الشخصية الفاعلة (الرئيسية) في المصورة.

كما يتبين في كثير من المنمنمات الإسلامية أن المصور المسلم قد اهتم من الناحية التشكيلية بترديد المجموعات اللونية المستخدمة في المصورة الواحدة وتوزيع

---

(١)- ثروت عكاشة : المرجع السابق، ص ٣٠٨.
(٢)- أبو الحمد فرغلي: المرجع السابق، ص ٣٤٣.
(٣)- عبير صبري يوسف غنيم: المرجع السابق، ص٢٢٦.

هذه المجموعات لتصطبغ بها جميع الأشكال والعناصر (أو أجزاء منها) – كالملابس والوحدات الزخرفية والستائر وقطع الأثاث والعمائم والحوائط وغيرها- بما يحقق فكرة التناغم والاتزان اللوني، ويلاحظ هذا في المصورة السابقة التي أشرنا فيها لترديد اللون الأسود في مساحات أخرى صغيرة تكون بمثابة الصدى أو الامتداد المتناغم مع المساحات الكبيرة الأخرى التي يشغلها نفس اللون ، وكذلك الحال بالنسبة لبقية الألوان المستخدمة كاللون الذهبي الذي يشغل مساحات من المحراب والشرافات أعلاه وبعض المساحات الصغيرة في ملبس أبي زيد وفي عمامته، وكذلك في أزياء المستمعين وبعض عمائمهم وفي أعلى الريشتين الخلفيتين.

وبشكل عام يمكن القول بأن الألوان في المدرسة العربية جاءت بسيطة وصريحة وقليلة العدد وذات درجات لونية محدودة ، أما ألوان المدرسة المغولية فقد جاءت من خلال مزج بعض من هذه الألوان للحصول على درجات لونية مختلفة كما أن المصور المغولي كان يميل لاستخدام الألوان الداكنة الملائمة للموضوعات التي يصورها، وقد تمكن المصور التيموري من مزج الألوان بشكل أكثر خبرة ودراية عن ذي قبل حيث أمكنه إدراك ومعرفة القيم المختلفة للتدرجات اللونية وما يمكن لها أن تحدثه من أثر.

وقد جاءت الألوان في المدرسة الصفوية في بادئ الأمر مواكبة لما هو موجود بالمدرسة التيمورية ثم تلت هذه المرحلة مرحلة أخرى اعتمد فيها المصور على الخطوط دون الألوان.

وفي كل من المدرستين المغولية الهندية والتركية العثمانية استخدمت الألوان الزاهية أيضا مع ولع المصور بإحداث هيمنة لأحد الألوان على معظم المساحات التصويرية وكان ذلك في مرحلة زمنية متاخرة نسبيا.

٦- <u>الضوء والظل Light & Shadow</u>

الضوء والظل من أكثر العناصر استخداما في بناء التصميم الذي لا تتغير فيه قيمة اللون (كالأعمال المجسمة الغير مزخرفة) وغالبا ما يرتبط المعتم والمضئ ارتباطا وثيقا بلون الشكل وقيمته السطحية وقد يكون تصميم المعتم والمضئ سهلا سهولة وضع الأبيض مع الأسود أو معقدا مليئا بالقيم العديدة من درجات الرمادي بين الأبيض والأسود، والإضاءة في التصميم تترجم بدرجات لونية فاتحة كما تترجم الظلال بدرجات لونية قاتمة، وتعتبر الإضاءة عنصرا إيجابيا في التصميم تقابلها الظلال كعنصر سلبي، ويجدر الإشارة إلى أن حدة الظلال تتأثر بالمساحة التي ينبعث منها الضوء فتكون محددة تماما أو تكون متدرجة كما أنها تتأثر بنوع الإضاءة (إضاءة مركزة، إضاءة غير مركزة وموزعة، إضاءة غير مباشرة، إضاءة غير مؤدية إلى

ظلال)، ويلاحظ أن الإضاءة تلعب دورا هاما في تحقيق الغايات الفنية التي يطلبها الفنان المصمم بالتعاون مع عناصر أخرى لتحقيق كل من السيادة للموضوع الرئيسي، والتوازن، والتأثير الدرامي، وكذلك الإحساس بالعمق الفراغي. (١)

والضوء والظل من الناحية التشكيلية من شأنهما أن يساعدا على تجسيم العناصر والأشكال المختلفة ولذا فإنه يندر استخدامهما في التصوير الإسلامي الذي اعتمد على أسلوب التسطيح أما من ناحية التعبير عن الزمن فقد تجنب المصور المسلم استخدام الظلال في منمنماته فظهرت نتيجة لذلك كل صوره مضيئة كأنما صورت في وضح النهار حتى ولو كان موضوع الصورة يقتضي أن يحدث ليلا فنجد المصور يرمز إلى ذلك برسم ما يعبر عن القمر والنجوم فقط – وهذا لم يظهر هذا إلا متأخرا في المدرسة التيمورية– دون أن يستخدم درجات الألوان المعبرة عن ذلك حيث استخدم الألوان الساطعة الزاهية، ومن ثم لم يعبر عن الظلال في مصوراته(٢)، أما الضوء فقد استخدم المصور المسلم عدة وسائل للتعبير عنه ومعالجته نذكر منها ما يلي:

١– استخدام الألوان الصريحة النقية.

٢– تساوي الضوء في الأماكن المغلقة والمفتوحة حتى ولو جمعهم مشهد واحد.

٣– ثبات الدرجات اللونية المستخدمة خلال المنمنمة. (٣)

ويرى الباحث أن المصور المسلم قد عرف الضوء والظل في مرحلة مبكرة خلال التصوير الجداري لمصورة نهر بردى وأيضا في مصورات مبكرة تعود إلى ديار بكر لكن بشكل عام يمكن القول بقلة الاستعانة بالظلال في المصورات الإسلامية وقد يكون مبعث ذلك هو رغبة الفنان المسلم في طرح تصوره الخاص عن الأشياء دون أن يحاكيها كما أن فكرة الظلال ربما وجد الفنان أنها لا تتوافق مع أسلوبه الذي يغلب عليه التسطيح والبعد عن التجسيم والذي يوافقه من الناحية التشكيلية ظهور الألوان بدرجاتها الصريحة .

ثانيا: أهم قيم وأسس التصميم الجمالية في المصورات الإسلامية:

تؤدي العناصر أو المفردات الشكلية إلى جانب وظيفتها في البناء التشكيلي دورا جماليا، يرتبط بوضع هذه العناصر على مسطح التصميم وعلاقتها المتبادلة بما

---

(١) - اسماعيل شوقي: مرجع سابق. ص ١٨١ -١٨٢ – ١٨٣.

(٢)- أبو الحمد فرغلي: مرجع سابق. ص ٨٤.

(٣)- عبير صبري يوسف غنيم: مرجع سابق. ص ٢٣٠.

يجاورها من عناصر تحقق مختلف القيم الفنية، ونعني بها قيم الإيقاع، والاتزان، والوحدة، والنسبة والتناسب التي تنتج عن تنظيم العلاقات بين المفردات الشكلية على مسطح التصميم، وهي تظهر متضافرة ومتحدة في كل ممارسات الفن، وتمثل الهدف الجمالي الرئيسي الذي يحاول الفنان تحقيقه بصورة تعكس الغرض الجمالي والوظيفي من العمل المصمم محمل بذاتية الفنان وفرديته التعبيرية، وتتعدد الصور والأساليب التي تحقق هذه الأسس التصميمية بحيث أن لكل منها كيفيات خاصة تتطلب من المصمم (الفنان) مراعاتها بالصورة التي توصل الرسالة الفكرية أو الجمالية التي يؤديها العمل. (١)

١- **الإيقاع**

يعتبر الإيقاع مجال لتحقيق الحركة، فالإيقاع بصوره المتعددة مصطلح يعني ترديد الحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة والتغيير، لذا فالإيقاع يوحي بالقانون الدوري لأوجه الحياة وإدراك سمات هذه التواترات الدوارة أو علاماتها يدفع الفرد للشعور بضرورة توافر قانون لأي سلسلة فكرية منظمة تكسبها تأكيد واضح ورصانة واتزان (٢)، والإيقاع (أوالتغيم) هو تواتر متوقع، وكلمة تنغيم هي كلمة مستعارة من فن الموسيقى المناظر وفيه تحس بتتابع الأنغام في أوقات محددة(الإيقاع) أما التصميمات المرئية الثابتة الهيئة فالحركة فيها ذهنية، ومع ذلك فكل منها يدرك بدرجة واحدة، وأبسط مثل للتنغيم (الإيقاع) يتضح من وضع أية مجموعات لأشكال في نظام موحد الفاصل (لاحظ أن هذا الفاصل يتطلب وجود ثلاثة تكرارات على الأقل كحد أدنى يمكن أن ينشأ عنها التتابع.

وهذا الإيقاع البسيط ما هو إلا بداية لإمكانات متعددة إذ أن هناك نوعين آخرين من التتابع، فبدلا من تكرار نفس الوحدة ونفس الفاصل يمكننا عمل توال منتظم في أحدهما أو كليهما كما نستطيع زيادة طول الوحدات وعرضها بأي مقدار مناسب أو نغير الفواصل بنفس الطريقة، ويمكن تطبيق الفكرة على عناصر مرئية مثل: الشكل، والحجم، ودرجة اللون، ومظهر الأسطح، ويتم ذلك عن طريق الإسراع و الإبطاء في الحركة مع استخدام تنغيم مركب إلى حد ما، أو تبادل بين وحدتين، بطريقة ناجحة، وبدلا من تكرار الهيئة الواحدة، يمكن تكرار وحدتين أو أكثر من الهيئات المتباينة والألوان أو الفواصل، ونتيجة ذلك يعثر على تنغيم (إيقاع) أكثر تركيبا. (٣)

---

(١)- شاكر عبد الحميد: المرجع السابق، ص٢٢٤.
(٢)- المرجع نفسه، ص٢٢٤.
(٣) - روبرت جيلام سكوت: مرجع سابق. ص٧٥ ــ ٧٦.

وإضافة لهذا يمكننا التأكيد على وجود بعض القيم الفرعية التي تبرز الإيقاع كالتكرار، والتدرج، والتنوع، والاستمرار. [1]

ويعتمد الإيقاع في الفن الإسلامي بشكل عام على التماثل والتناظر والتبادل كما يعتمد على الخط اللين والهندسي وتعدد المساحات في توزيعها وتنوعها [2]وألوانها ، وقد استطاع المصور المسلم أن يخلق في أعماله نوعيات متعددة من الإيقاع سواء في الخط أو الشكل أو اللون، وهي إيقاعات حرة يحكمها إدراك الفنان الواعي بمختلف السياقات التشكيلية، ومن أوضح الأمثلة على وعي المصور المسلم بدور الإيقاع وأهميته في نسج العمل الفني ما يشاهد في أحد مصورات الواسطي- شكل ١٥- وهي تمثل قطيعا من النوق تقوده راعية، وتعتبر هذه المصورة قطعة من النغم المتكامل المنبثق عن الخطوط والألوان، وأهم ما تمتاز به هذه المنمنمة هو إيقاع الانحناءات المتعرجة لكثير من ظهور الإبل وأعناقها التي تنتصب على عدد لا حصر له من السيقان، وتبدأ المنمنمة جهة اليسار بمجموعة من النوق رافعة رؤوسها إلى أعلى، وقد بدت أعناقها الملتوية في تتابع متناغم حتى منتصف الحيز الذي تشغله المنمنمة تقريبا، وقد اختفت أجسامها غير أن الناقة التي تتقدم هذا القطيع جهة اليسار قد تدلت برأسها إلى الأرض جهة العشب ثم تبدأ أعجاز بقية النوق في الجزء الأيسر من الصورة في استدارات تكمل تتابع الأعناق الملتوية فتشبه إلى حد كبير مجموعة من القباب المتداخلة على حين تنخفض رؤوسها عن سابقتها، وقد التوت أعناقها إلى أعلى في اتجاه مواز لأعجازها، وتنتهي المصورة جهة اليمين بناقة تمد عنقها إلى أسفل في محاولة لالتقاط العشب، وتمثل حركة هاتين الناقتين في جانبي المصورة إيقاعا يحد من الملل الذي قد يحدثه الاستمرار المتوازي لرقاب النوق في مقدمة المصورة، ويأتي هذا الإيقاع في حركة الناقتين لتأكيد الإيقاع المتنوع الذي يؤكد الجانب الجمالي بعيدا عن التكرار المطلق، وفي نهاية المصورة من الجهة اليمنى تظهر الراعية وقد أمسكت بعصا نحيلة في وضع مائل قليلا إلى الخلف يمكن اعتباره امتدادا لاتجاه رقبة الناقة التي تأكل العشب جهة اليمين. أما النصف الأسفل من المصورة والذي يمثل أرجل النوق في تتابعها فهو يعكس إحساسا بإيقاعات سريعة ومتتابعة تنبع عن تكرار الأرجل وما تحصره بينها من فراغات فتعطي إحساسا بتتابع الحركة لقطيع النوق، وكما هو ظاهر فإن هذا الإيقاع يرتبط بالخطوط والأشكال فحسب أما بالنسبة للون فإنه يلعب هو الآخر دورا جوهريا في تأكيد الجانب الإيقاعي للمنمنمة فقد لونت النوق في درجات لونية تدل على خبرة واسعة في استعمال اللون فهي تتضح وتخفت في تناغم محسوب

---

(١) - اسماعيل شوقي: مرجع سابق، ص٢٢٥.

(٢)- أبو صالح الألفي: الفن الإسلامي أصوله- فلسفته- مدارسه،دار المعارف، القاهرة،١٩٧٤،ص١٠٨- ١٠٩.

يدل على مدى حساسية الفنان في خلق إيقاع لـوني هـادئ يعـادل التتـابع السـريع للإيقاعات الخطية الموجودة في المنمنمة، وهناك مصورة أخرى من أعمال الواسـطي – شكل ٢٢٧– وهي تمثل الاحتفال بيوم العيد، ونجدها أيضا من أوضح الأمثلة علـى تنوع إيقاع المنمنمة الإسلامية وثراءه خلال توزيع الخطوط وتباين الألوان [١]

هذا وقد سعى المصور المسلم دوما إلى الوصول في أعماله إلى التعبير عـن الإيقاع الشاعري المتجانس. [٢]

ويرى الباحث أن الإيقاع كقيمة جمالية يمكن رصده وتتبعه فـي كثيـر مـن المصورات الإسلامية التي تعتمد على بناء هندسي أو رياضي إذا جاز لنا أن نقـول، وقد سبق لنا الحديث عن التناغم أو الإيقاع اللوني والإيقاع الخطي والإيقاع الفراغـي وكذلك الإيقاع في تكرار وتنوع الأشكال التي تنسج مع بعضها البعض – مـن خـلال التجاور أو التداخل وغيرهما – علاقات عديدة.

والإيقاع في المصورة الإسلامية يأتي في دلالات تعبيرية غالبا ما تتوافق مع الموضوع المصور فتتسم الإيقاعات الحركية في رسوم المعارك بالسرعة ، في حـين تتسم الإيقاعات الحركية داخل المجالس بالهدوء والحركات اليسيرة التي تقتـرب مـن الإيماءات.

وتصنع الأشرطة والمساحات الزخرفية داخل المنمنمة الإسـلامية إيقاعـات متماثلة أو متكررة في حيز محدد يقابلها مساحات أخرى في المصورة تشـتمل علـى إيقاعات مغايرة لا تتسم بالتكرار، وهذا التباين في نوعيات الإيقاع المسـتخدمة خـلال المصورة الإسلامية من شأنه أن يكسر الرتابة .

٢ – <u>الاتزان</u>

الاتزان ببساطة هو بمثابة تعادل في كفتي ميزان فالثقل الذي يوضع في الكفة اليسرى تعادله سلعة متساوية معه في الوزن في الكفة اليمنى، وينطبق ذلك إلـى حـد كبير على العمل الفني فالصورة تصير متزنة إذا كانت كل عناصرها موزعة توزيعـا متعادلا فعناصر كالألوان الفاتحة والقاتمة، والأضواء والظلال، والأشكال أو المفردات المجمعة أو المتفرقة مصاغة جميعها – أو معظمها– بحيث تريح المشاهد، وقد يحدث التوازن أحيانا عن طريق السيمترية (التماثل) وفي أحيان أخرى بالتنوع فـي الشـكل والحجم والقتامة والملمس واللون والخط، وغير ذلك من العناصر التشكيلية [٣]، ولكـن يجب التنبه إلى أنه على الرغم مما سبق ذكره إلا أنه لا يمكن أن نصل إلـى تحقيـق

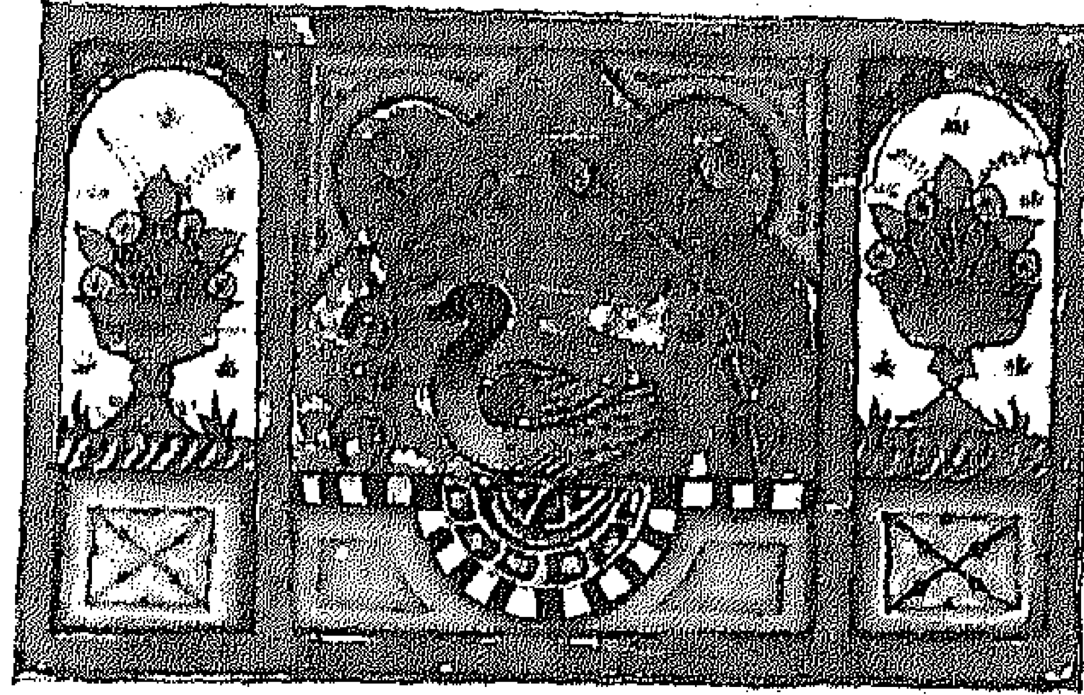
---

(١)- زينب أحمد رأفت السجيني: المرجع السابق ، ص ٤٢٠- ٤٢١- ٤٢٢.
(٢)- عبير صبري يوسف غنيم: المرجع السابق. ص٢١٤.
(٣) - محمود البسيوني : المرجع السابق، ص ٦٣.

الاتزان في تنظيم الأشكال والألوان في التصميم أو التكوين بمجموعة من القواعد الصارمة. فالفنان أو المصمم يصل إلى تحقيق التوازن العميق خلال تنظيم علاقات الأجزاء - عناصر التشكيل المذكورة آنفا- في العمل الفني. (١)

وكان المصور المسلم - على ما يبدو- متفهما لقيمة الاتزان فيما قدمه لنا من أعمال نجح خلالها في خلق اتزان بين مختلف العناصر والأجزاء المكونة، وهناك الكثير من النماذج التي تكشف لنا عن تلك المحاور المركزية التي اعتمد عليها المصور في بناء تصميماته بحيث تتزن حولها جميع القوى من خطوط وأشكال وألوان وغيرها، وكان وعي المصور المسلم بهذه القيمة كبيرا مما كان له أوضح الأثر في البعد بأعماله عن هذا النوع من الاتزان الذي يفتقد إلى التنوع مما أسبغ على أعماله هذا الثراء في صياغة تفاصيلها الشكلية واللونية، أما الأشكال أو المواقف التي كان يستلزم من الفنان توضيحها بهذا النوع من الاتزان المتطابق فكان يتحايل على التخفيف من حدة هذه المطابقة بتغيير بعض التفاصيل أو اتجاه الحركة في الشكل بحيث تأخذ عين المتطلع إلى العمل الفني في أحد الاتجاهين دون الآخر كما يتبين من المنمنمة- شكل ٢٣٢- من مخطوط كتاب كشف الأسرار لابن غانم المقدسي حيث نلحظ أنه بالرغم من التركيب المتماثل لعناصرها نجد اتجاه البطة التي تمثل الموضوع الرئيسي في هذه المصورة يأخذ العين في اتجاه الجانب الأيسر من المنمنمة بالرغم من التطابق الشديد لمختلف عناصرها سواء في الشكل أو اللون، والمتتبع للمنمنمات الإسلامية يجد أن المصور المسلم كثيرا ما لجأ للتخفيف من حدة هذا التماثل عن طريق اللون أو تناول التفاصيل، وقد نجح في الكثير من أعماله في ذلك، ولكن بصورة متفاوتة. (٢)

إشارة البط



شكل (٢٣٢)

إشارة البط- كتاب كشف الأسرار لابن غانم المقدسي- سوريا على الأكثر
أواسط القرن ٨ هـ/١٤م- مكتبة جامع السلطان سليمان- اسطنبول

---

(١) - اسماعيل شوقي:المرجع السابق، ص ٢٣٠.
(٢) - زينب أحمد رأفت السجيني: المرجع السابق، ص ٤٠٨.

ويرى **الباحث** أن عمل المصور المسلم قد اتسم بتحقيقه لقيمة الاتـزان عبـر تنوع في طرق وأساليب المعالجة البنائية التي غلب عليها في كثير مـن المصـورات أسلوب الاتزان المتماثل وخاصة في المصورات المشتملة على خلفيـات او مكونـات معمارية حيث تم تقسيم وبناء المصورة وفقا لما تسمح به بعض المكونات المعماريـة من مساحات وبخاصة العقود التي استخدمها المصور المسلم في كثير مـن الأحيـان كإطارات أو فواصل يشغل في المساحات التي تتيحها والتـي تضـمها بـين أكنافهـا بالشخوص الذين يصنعون الحدث أو الموضوع كما هو مبين على سبيل المثـال فـي الأشكال – ١٦٩، ١٨٤،١٧٠، ١٩٨– ، ويعتبر هذا النوع من الاتزان اتزانـا بسـيطا ومباشرا، وليس هو النوع الوحيد الذي يوجد في المنمنمات الإسلامية حيث يظهر فـي أعمال عديدة وبخاصة تلك التي تضم في أرجاءها المناظر والأماكن الخلويـة اتـزان آخر يمكن تسميته بالاتزان المركب وهو يكون بين مجموعة من العناصر التي لـيس لها طابع منتظم شأن الوحدات المعمارية كالجبال والأشـجار والـتلال والمسـطحات المختلفة من حدائق وصحاري ومسطحات مائيـة – المصـورات شـكل٧٢ ، ١٤١، ١٤٢، ١٤٤– وبذلك يمكننا القول أن فكرة الاتزان تحققت في الأعمـال التصـويرية الإسلامية عبر حلول ومعالجات متعددة أو متغيرة من شأنها أن تكسب العمـل الفنـي للمصور المسلم طابعا جماليا لا يمكن تجاوزه أو إنكاره.

٣-الوحدة

كل عمل فني لابد له أن يتميز بوحدة تربط بين أجزاءه المختلفة، وهذه الوحدة تصنع من لغة فنية قوامها عناصر كالخط، المساحة، الكتلة، الملمس، النور، التوافق، التباين، الإيقاع، التماثل، الترديد، التكرار المنغم، التوزيع، وغير ذلك. (١)

والوحدة في التكوين تتم من خلال محاولة الفنان خلـق روح التجـانس بـين عناصره المختلفة بعضها مع بعض، وبعضها مع الكل. (٢)

والوحدة في المصورات الإسلامية هي وحدة المقصد والغايـة التـي تمـنح أشكالها روحا خاصة يستشعرها المتلقي لهذا الفن فتصير الوحدة قيمة من قيم الجوهر، ومعيارا من معايير تحققه، ويصير النظر في المصورة الإسلامية وسيلة مـن وسـائل الانتقال بالنفوس البشرية القلقة بتوتراتها وانفعالاتها وانطباعاتها الذاتيـة إلـى حالـة مغايرة من السماحة والعذوبة والرقة والصفاء والإيمان والتوحيد بالله(٣).

---

(١) - محمود البسيوني: المرجع السابق، ص١٠٤.
(٢) - كريم حسين أحمد: دراسة مقارنة بين التصوير في مدرسة إيران الإسلامية ومدرسة الهند الإسلامية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، القاهرة،١٩٩٢م، ص١٠٤.
(٣)- عبير صبري يوسف غنيم: المرجع السابق. ص ٢١٥- ٢١٦.

وقيمة"الوحدة" كمفهوم لدي المصور المسلم هي عبارة عن اتحاد وحدة المضمون مع وحدة الموضوع فكان لهذا المفهوم للوحدة- كقيمة- سماته الخاصة التي انطبعت بالتالي على مفرداته حتى صارت ذات نظام خاص من العلاقات التي تربط أجزاءه، ويمكن إدراكها من خلال مفرداته القائمة على التراكب والتداخل والتشابك والتشابه والتكرار من خلال العناصر التشكيلية في المنمنمة الإسلامية كالخط، والمفردة الفنية، واللون وغير ذلك من العناصر التي تطبع المنمنمة الإسلامية بطابع يسهل إدراكه من خلال كيان خاص ينم عن وحدته. (١)

ويرى الباحث أن قيمة الوحدة داخل أعمال المصور المسلم تتحقق بالقدر الكبير نتيجة لأن التصوير الإسلامي في الشق الأكبر منه جاء في أسلوب فني تغلب عليه سمة التسطيح ، وهي سمة انسحبت على معظم العناصر والأشكال والمفردات الموجودة في نطاق كثير من المصورات التابعة لمختلف المدارس الإسلامية، بالإضافة إلى ترديد بعض الوحدات الزخرفية خلال عدد من الأشكال والعناصر داخل المصورة الواحدة مما أكسبها مساحات مشتركة ساهمت في التأكيد على قيمة الوحدة، كما أن المصور المسلم قد استطاع في كثير من أعماله التصويرية أن يحقق هذه القيمة أيضا من خلال إدراكه للحدود الخارجية للأشكال ومراعاة وضعها في فراغات مناسبة وكذلك إقامة العلاقات فيما بين الأشكال وبعضها البعض داخل المصورة من خلال منطق حسابي، وبشكل عام يمكن رصد هذه القيمة من خلال مظهر الأشكال وترديدات الألوان والعلاقات الخطية ومدى اتساقها (توحدها) مع بعضها البعض في السبيل للتعبير عن مضمون المخطوطة سواء كانت أدبية أو دينية أو علمية.

٤- التناسب

يقصد بالتناسب (أو النسبة) العلاقة بين تفاصيل الجسم الواحد، والأجسام الأخرى التي توظف داخل العمل الفني (٢)، والتناسب مصطلح يتضمن دلالة استخدام الأعداد الرياضية والنظم الهندسية في اكتشاف أو وصف طبيعة العلاقات بين خواص عدة أشياء من نفس النوع. مثل الكميات العددية للأجزاء وأبعاد الحجوم والمساحات والأطوال والزوايا ومواقع الأجزاء الرئيسية المكونة للشيء، وقد قام العلماء بتحليل الجوانب الكامنة والظاهرة في أشكال الطبيعة وترجمة هذه البحوث ترجمة رياضية وهندسية تفيد بأن لغة التناسب هي لغة تحليلية تظهر نتائج سريعة وواضحة ودقيقة حول قيمة الأجزاء بالنسبة لبعضها البعض وبالنسبة إلى الكل الذي تكونه وإدراك قيمة الأجزاء عدديا أو هندسيا يؤدى إلى استنباط أسرار التوافق أو التناسق بين مجموعة

---

(١)- المرجع نفسه، ص ٢١٦.
(٢) - محمود البسيوني: المرجع السابق. ص١٢٢.

عناصر الأشكال. والاهتداء بها هو اهتداء إلى أسباب النظام الذي يحدد لكـل عنصـر مكانته الجمالية حسب أهميته وتأثيره بالنسبة للمجموعة الكلية، ويؤدي هذا المعنى إلى فهم واضح لاستخدام التناسبات الرياضية والهندسية في العمل الفني، ومن أهم أسـباب هذا الاستخدام تناسق العنصر المفرد مع الشكل الكلي والترتيب المناسب لاتجـاه كـل عنصر من العناصر الجزئية وتأكيد طابع ووحدة العمل الفني، ويوجد من الفنانين مـن يطبق التناسبات الرياضية والهندسية في أعماله عن دراسة ووعـي وقصـد، وهنـاك آخرون ممن يطبقونها ولكن بالإحساس الفطري التلقائي للإنشائية الجمالية، ولا يوجـد تعارض بينها و بين الإحساس الفطري بالجمال والتفكير الرياضي لإنشاء الجمال. (1)

ويذكر البعض أن هناك نسبة خاصة تخضع لها مقاسات التكوينات الطبيعيـة بكل نوعياتها وقد سميت هذه النسبة بالنسبة الذهبية، وفي المنمنمة - شكل ٢٣٣- من أعمال الواسطي نجد أن الفنان قد وزع مكونات الصورة توزيعا يكاد يحقـق النسـبة الذهبية بأسلوب تلقائي ،وقد عالج الواسطي هذه المصورة بأسـلوب يمتـاز بتـوازن رياضي (تناسب) غاية في الإحكام ، فالحارث يقف في رداءه الأسود ليمثل فاصلا بين مجموعتين من الرجال قد جلسوا يتسامرون ، وهاتان المجموعتان تتكونان من أعـداد فردية بنسبة ١: ٣ (تقريبا حيث يختفي جسد شخص رابع ولا يظهر منه سـوى رأس ملونة بألوان باهتة)، ثم عاد الفنان ليقسم تكوينه تقسيما أفقيا بخطين أحدهما يبـدأ عنـد موضع قدمي الحارث، أما الخط الثاني فيبدأ عند نهاية الرؤوس مخترقا الفراغ أعلاها.



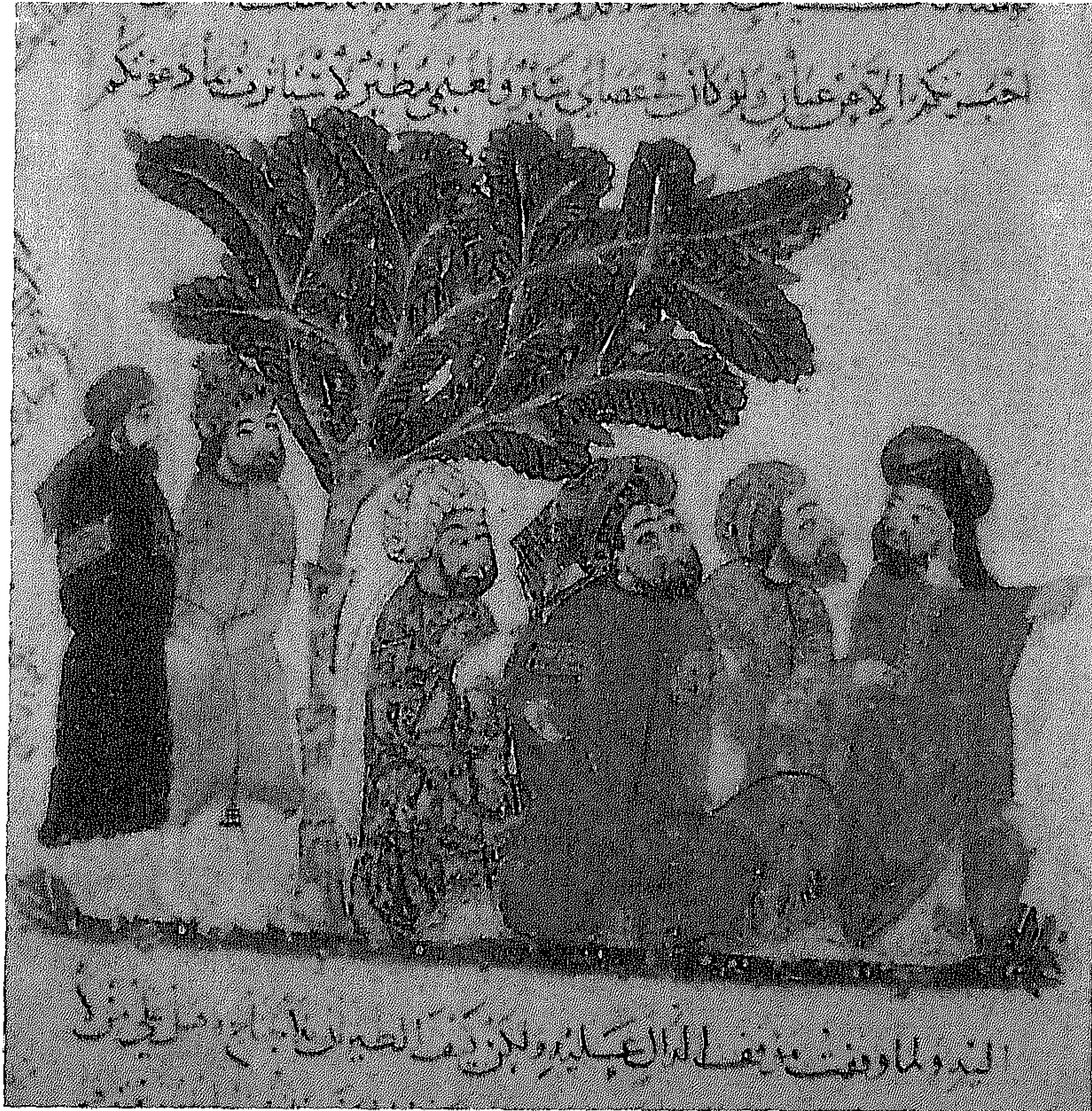
شكل رقم (٢٣٣)

حل الألغاز الشعرية- مقامات الحريري- رسوم الواسطي- ظهر الورقة ٤٣- العراق- ٦٣٤هـ/١٢٣٦ م

---

(١) - اسماعيل شوقي: المرجع السابق. ص٢٣٤- ٢٣٥.

أما في المنمنمة – شكل ٢٣٤– فنلحظ فيهـا بوضـوح التقسـيم الرياضـي الزوجي على جانبي الشجرة التي تمثل فاصلا بين أربعة رجال يجلسون إلـى اليمـين ورجلان يقفان إلى اليسار، وفي المنمنمة – شكل ٢٣٥– فتظهر مقدرة الواسطي فـي توزيع مكونات مصورته وفقا للتناسب الرياضي ما بين ٣: ٥ فقـد تناولهـا بأسـلوب تتضح فيه هذه النسبة سواء قرئت من جهة اليمين أو جهة اليسار ٥: ٣، ومن الأمثلـة السابقة يتضح لنا أهمية النسب كدلالات رياضية تصبغ العمل الفني بوحداته ومكوناتـه المتنوعة وفي محاولة اكتشاف تحليل النسب وتوضيحها نجد في التصميم كما نجد فـي مجال الطبيعة أن النسبة والتنغيم لا يستكملان معناهما إلا حينما يعبران عن ضرورات وظيفية. (١)



شكل (٢٣٤)

المقامة العشرون (الفاروقية)- مقامات الحريري- الواسـطي- العـراق- ٦٣٤هـ / ١٢٣٦ م

---

(١)- زينب أحمد رأفت السجيني: المرجع السابق، ص ٤١٣- ٤١٤.



شكل (٢٣٥)
المقامة السابعة عشرة (القهقرية) – مقامات الحريري– الواسطي– العراق
٦٣٤هـ / ١٢٣٦ م(محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).

ويرى الباحث أن المنطق الرياضي المحكوم بحالة من التأمل والبحث الروحي والفلسفي في عناصر وأشياء الوجود ، والذي كان سمة رئيسية من سمات عمل الفنان المسلم كان من شأنه أن يلقى بظلال كبيرة عن وعي أحيانا(وربما دون وعي – ومن خلال الإحساس الداخلي للفنان– في أحيان أخرى) على أنساق المنمنمات وبناءها وكيفية توزيع مختلف عناصرها في حيز التصوير لتخلق فيما بينها مجموعة من العلاقات التناسبية التي تمنح المنمنمة في الإطار النهائي قيمتها الجمالية، فهناك تناسب بين المساحات والمسطحات التصويرية وبعضها البعض وأيضا بينها وبين مساحات الفراغ ومساحات الخلفيات، كما أن هناك تناسب بين وضعيات الشخوص في ثنايا المصورة يمكن تتبعه ورصده خلال المصورات المختلفة كما سنبين في الفصل التالي.

الفصل الرابع

دور الأشكال المعمارية في البناء التشكيلي للمصورة الإسلامية

- تمهيد
- القيم التشكيلية والجمالية لرسوم العمائر في مدارس التصوير الإسلامي:
  ١- المدرسة العربية
  ٢- المدرسة المغولية
  ٣- المدرسة التيمورية
  ٤- المدرسة الصفوية
  ٥- المدرسة المغولية الهندية
  ٦- المدرسة التركية العثمانية

تمهيد:

لم تكن رسوم العمائر داخل أعمال التصوير الإسلامي مقصدا رئيسيا بطبيعة الحال بمعنى أن المصور لم يكن يهدف لتصويرها هي فحسب وإنما جاءت كأحد الحلول التشكيلية داخل المصورة حيث ارتبطت بالمعنى والموضوع محل التصوير، وقد تعددت مستويات ظهور الرسوم المعمارية تلك مابين الأشكال الاصطلاحية والأشكال التي تقترب من محاكاة العمارة الواقعية. والملاحظ عبر المنجز التصويري للمخطوطات الإسلامية أن فكرة طرح العمارة داخل المصورات قد نشأت بشكل تغلب عليه البساطة والتلخيص في البداية ثم أخذت في التحول والتبدل شيئا فشيئا حتى وصلت لأشكال مركبة يتم توزيعها عبر المسطح التصويري بفكر بنائي وتشكيلي يعادل قيمة عملية التوزيع تلك.ويبحث هذا الفصل في أسس التصميم التشكيلية والجمالية للعمائر في كل مدرسة من المدارس الإسلامية على حدة في محاولة لاستنباط أهم السمات والملامح العامة المميزة لرسوم العمائر في هذه المدارس، والتوصل إلى معرفة ما إذا كانت هذه الرسوم المعمارية الواردة خلال البناء التشكيلي للمصورات قد جاءت متوافقة مع قواعد وأسس التصميم التشكيلية والجمالية العامة أم أنها اتبعت قواعد وأسس مختلفة يمكن لنا تتبعها ورصدها ومن ثم الإشارة إليها والتأكيد على وجودها كملمح وسمة؟

- القيم التشكيلية والجمالية لرسوم العمائر في مدارس التصوير الإسلامي:

١ - المدرسة العربية

جاءت رسوم العمائر في المدرسة العربية بشكل يغلب عليه البساطة والتلخيص وبأسلوب اصطلاحي يستعير خلاله الفنان المسلم بعض الوحدات والعناصر المعمارية ليصوغ بها حدود وتفاصيل الأماكن حيث تظهر العقود والدعامات الرأسية والأفقية وبعض من العناصر المعمارية الخارجية كالقباب والشرافات وغيرها.ولكن أول ما يلفت الانتباه هو استخدام المصور المسلم لهذه الرسوم الاصطلاحية كما لو أنها إطارات خارجية أو محيطة يستطيع أن يحدد بها معظم أو كل المساحات التي يمكن له أن يشغلها بالشخوص والعناصر المكملة للمشهد، وهو ما يعني أن تلك الرسوم والعمائر الاصطلاحية قد لعبت دورا أساسيا في البناء التشكيلي للمصورات الإسلامية المبكرة.وقد عبر المصور المسلم عن تلك الرسوم في مصورات المدرسة العربية من خلال توظيف بعدي الطول والعرض فقط وهو ما أكسبها منذ البداية مظهرا مسطحا حيث يغيب عنها الإحساس بالعمق والتجسيم .

وقد غلب على الرسوم المعمارية في المدرسة العربية أسلوب التماثل المتوازن كما يتضح من الأشكال(٢٣ ،٤٢، ٤٤، ٦٤، ١٨٠، ١٨١)،وغير ذلك من أشكال تبدو

متماثلة إلي حد كبير على جانبي المحور الرأسي الافتراضي المنصف للشكل المعماري الرئيسي في كل مصورة من تلك المصورات التي تتحقق بها هذه الفكرة أو التي تدعم العمل بهذا الأسلوب.

ويلاحظ في معظم مصورات المدرسة العربية أن الحوائط الخلفية للأماكن الداخلية لا يوجد لها أي ظهور ولكن المصور يكتفي بتحديدها عبر الخطوط الخارجية مع عدم تلوينها وتركها بنفس لون ورقة المخطوط، كما يبدو في المصورات أشكال – ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٦٤، ١٠٢، ١٠٣–

كما يلاحظ اهتمام مبكر من قبل المصور المسلم بفكرة الجمع بين العناصر المعمارية الداخلية والخارجية (الأشكال ١٢٣، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠) وإن كانت تلك المعالجة قد جاءت في إطار مبدئي ومبسط لم يوظفه الفنان في تلك المرحلة توظيفا يخدم التعبير وسير الأحداث كما سيظهر في مدارس أخرى لاحقة.

ويبدو اهتمام المصور بإبراز تفاصيل المكان من خلال إقدامه على رسم وتصوير عدد قليل من العناصر وقطع الأكسسوار المميزة كالأواني الفخارية ووحدات الإضاءة والستائر والمقاعد والأسرة وغيرها بالإضافة إلى اهتمامه بالناحية التزينية حيث طعم كثير من المساحات المصورة – وبخاصة الستائر وكوشات وبلاطات العقود – بالزخارف النباتية والهندسية والكتابات ، ومن امثلة هذا المصورات أشكال (٤٤، ٦٤، ١٠٢، ١٣٠، ١٧٨).

هذا وتعتبر رسوم العقود والشرافات(العرائس) والقباب من أكثر العناصر المعمارية الواردة ضمن مصورات المدرسة العربية دون غيرها من عناصر.

وعلى الرغم من ظهور رسوم توضح عدد من خامات البناء (كالأحجار مثلا) في بعض مصورات المدرسة العربية وخصوصا في عدد من مصورات الواسطي (شكل ١١٥، ١٤٦، ١٥٠، ١٧٧، ١٧٨) ومصورات مخطوط كتاب رياض وبياض – التي تعتبر على الرغم من قلة عددها المعروف حالة فريدة – وبعض مصورات متفرقة من مخطوط مقامات الحريري المرسوم في القرن ١٣– شكل ٢٠٧–

إلا أن ذلك لا يعتبر سمة رئيسية من سمات الرسوم المعمارية في مصورات المدرسة العربية قياسا بما يمكن رؤيته بكثرة في رسوم عدد من مدارس التصوير الإسلامي الأخرى التي اهتمت بإبراز مثل تلك الخامات من أحجار وبلاطات ووحدات جصية وغيرها ، وهو ما يعنى أن المصور في المدرسة العربية لم يدخل في نطاق عمله الاهتمام الكبير بإظهار خامات البناء كما أنه لم يهتم برسم الأرضيات مكتفيا بتقديم رسم اصطلاحي لخط أفقي يرمز لهذه الأرضيات ويكون بديلا عنها.

ويلاحظ بشكل عام أن المصور في المدرسة العربية قد اهتم برسم العمائر المدنية والدينية بالإضافة إلى قليل من العمائر الحربية.

القيم التشكيلية لرسوم العمائر

أولا: الخط

اعتمد المصور في المدرسة العربية في إنجاز رسوم عمائر مصوراته على مجموعة من الخطوط المستقيمة الأفقية والرأسية (وأحيانا المائلة) بالإضافة إلى الخطوط المنحنية التي استخدمها الفنان في رسم الأنواع المختلفة للعقود (الأشكال ١٦٩، ١٧٠، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٧، ١٧٨) والقباب (الأشكال ٤٣، ٤٤، ٦٤، ١٠٢، ١١٥) وكذلك في رسم الزخارف وأحيانا الشرافات (الأشكال ٤٤، ١١٣، ١٢٥، ١٣٠، ١٦٣، ١٦٨) ، وقد بدا استخدام الخط في مساراته البسيطة المباشرة والصريحة واقعا رئيسيا وسمة امتازت بها رسوم العمائر في المصورات الإسلامية في المدرسة العربية ، وعلى سبيل المثال في المصورة – شكل ١٣١– وموضوعها "وليمة غذاء في دار طبيب–" من مخطوط دعوة الأطباء لابن بطلان البغدادي الذي يعود تاريخ إنتاجه إلى العام ٦٧٢هـ/١٢٧٣م نشاهد اعتماد المصور على الخط المستقيم الأفقي والرأسي في صياغة حدود المصورة مستطيلة الشكل والخطوط المنحنية في رسم أنصاف الدوائر في كوشتي العقد بالإضافة إلى الزخارف النباتية ورسم الأواني والفاكهة والهالات حول الرؤوس وهيئات الشخوص وملابسهم وأغطية رؤوسهم وثنيات القماش ،وقد صاغ الفنان شكل الفراغ – المحيط بكافة العناصر الموجودة داخل الشكل المعماري الاصطلاحي– عبر تكوين بسيط من الخطوط الأفقية والرأسية والمنحنية، وفي هذه المصورة نخلص إلى أن المصور اعتمد على الخط في صياغة رسوم عمائر مصوراته في:

– رسم الحدود الخارجية للمصورة، وهي نفسها الحدود الخارجية للشكل المعماري الاصطلاحي.

– رسم بعض التفاصيل الجمالية كالوحدات الزخرفية.

– تحديد مساحة الفراغ الداخلية وإكسابها شكلا مميزا حيث أكسبت الخطوط البسيطة الشكل المعماري الاصطلاحي طابعا مؤطرا يحتوى في داخله على كافة العناصر المرسومة.

وفي المصورة – شكل ١٣٢– و موضوعها اللص المخدوع من مخطوط " كليلة ودمنة" المنسوب إلى مصر أو سوريا خلال القرن ١٣م يعتمد المصور بشكل أساسي على الخط المنحني في رسم كافة عناصر المصورة من شخوص وعقد قوسي الشكل وأواني وزخارف ومخدع النوم وستارة مع استخدام الخط المستقيم في وضعه

الرأسي والأفقي في رسم عمودين نحيلين – يمثلان عقد مدخل الحجرة– وبلاطة عقد صغيرة مستطيلة الشكل، وعصا في وضعية شبه أفقية، ويلاحظ أن المصور قد استخدم أنواع الخطوط البسيطة المختلفة في صياغة العمارة وبخاصة في :

- رسم حدود الحجرة بما يسمح برسم عناصر في الداخل والخارج.
- رسم الوحدات الزخرفية.
- تقسيم مساحات الفراغ الداخلي لتوحي بالحجرة وعقد المدخل.

وفي المصورة – شكل ١٤٥– وموضوعها "أبوزيد يخطب في أحد المجالس في نجران" من مخطوط مقامات الحريري المنسوخ في العام ٦١٩هـ/١٢٢٣م يستخدم المصور المسلم أيضا الخط المستقيم في وضعيتين أفقية ورأسية وكذلك الخط المنحني الذي استخدمه في صياغة العقود والقبتين البصليتين والرسوم الزخرفية ، وتشترك هذه المصورة مع المصورتين السابقتين في توظيف الخطوط في رسم الوحدات الزخرفية، وتقسيم مساحات الفراغ الداخلية.

وفي المصورة – شكل ١٨٠– وموضوعها " في رحاب مسجد" من مخطوط مقامات الحريري الذي رسمه الواسطي في العراق في العام ٦٣٤هـ لا يخرج توظيف الخطوط عن النطاق السابق ولكن نجد الواسطي قد استخدم مجموعة من الخطوط المائلة في رسم القبة المضلعة وأيضا في رسم جانبي مظلتين بارزتين إلى الخارج عن البرجين الجانبيين، كما يلاحظ أن الخطوط قد استخدمت في هذه المصورة في تحديد هيئة المساحات المرسومة وتقسيمها بشكل متوازن على جانبي المحور الطولي المنصف مع عدم وجود مساحات فراغ كبيرة حيث جاء الرسم المعماري مؤلف من مساحات ملونة كبيرة إلى حد ما ، ويلاحظ عدم تقيد الفنان بتوزيع شخوصه طبقا لما قد يتيحه له الفراغ الذي ظهرت بعض أجزاءه ملونة باللون الأسود وهو ما أعطي إحساسا بالعمق، وعلى الرغم من اعتماد الواسطي على الخطوط في تحديد ورسم كافة العناصر في مصورته تلك إلا أن الخط لا يظهر في هيئة قوية ومستقلة كما هو الحال في المصورات الثلاثة السابقة التي يحتفظ الخط فيها بكيان واضح لا يتوارى عبر مساحات الألوان المتجاورة كما هو الحال في هذه المصورة، وذلك لا يقلل من قيمة الخط ولكنه يعكس فكرة عن ظهوره الصريح والواضح أو ظهوره في هيئة ووضوح أقل.

ثانيا: الشكل

جاءت الأشكال المعمارية المرسومة في مصورات المدرسة العربية في سياق اصطلاحي وعبر أسلوب تشكيلي اعتمد فقط على بعدي الطول والعرض مع إهمال البعد الثالث الذي يحقق للرسوم المعمارية سمة التجسيم فظهرت غالبية الأشكال في

هيئة مسطحة، وقد صاغ المصور المسلم في المدرسة العربية أشكال عمائره في سياق بسيط اعتمد على عناصر قليلة تمنح المكان طابعه المميز دون مغالاة مع التأكيد على وحدات بعينها تضفي الطابع العربي والإسلامي على تلك الرسوم كالشرافات والقباب والمآذن وأشكال العقود والوحدات والأشرطة الزخرفية.

وفي المصورة – شكل ١٤٥– وموضوعها " أبوزيد يخطب في أحد المجالس في نجران" من مخطوط مقامات الحريري المنسوخ في العام٦١٩هـ/١٢٢٣م يظهر الشكل المعماري ذو المظهر الاصطلاحي البسيط وقد تألف من ثلاثة عقود تشتمل في نطاقها على مجموعة من الشخوص الذين يستمعون لخطبة أبو زيد المرسوم في مساحة فراغ تقع إلى يسار هذا الشكل المعماري ليمنحه المصور بوضعيته المستقلة تلك خصوصية لكن دون أن يفصله عن المجموع البشري حيث تتجه نظرات المستمعين نحوه بالإضافة إلى أن المصور قد رسم اليد اليسرى لأبى زيد وقد تماست مع اليد اليمني للشخص المواجه له تماما مما أعطى إحساس بالترابط وعدم الانفصال، ويلاحظ أن المصور قد وظف هذا الشكل المعماري في السياق التصويري في:

- إعطاء تصور اصطلاحي عن العمارة.
- شغل مساحة من الخلفية.
- خلق مجموعة من الفراغات الداخلية والخارجية سمحت بتوزيع الشخوص طبقا للموضوع المراد تصويره.
- إكساب المصورة نوع من الثراء التشكيلي بإضافة عنصر بنائي يتميز بكيان خاص أمكن توظيفه بصريا بما يتلائم مع العناصر الأخرى المرسومة ودون أن يخل بالفكرة المراد تحقيقها من العمل التصويري.

أما في المصورة – شكل ١٦٢– وموضوعها "داخل صيدلية" من مخطوط "خواص العقاقير" الذي يعود إلى العراق في العام ٦٢١هـ – ١٢٢٤ م فقد جاء الشكل المعماري في هيئة اصطلاحية بسيطة مع تقسيمه لمساحات متنوعة أمكن للمصور أن يستخدمها في توزيع الشخوص وقوارير الدواء ، ويعتبر هذا الشكل بمثابة إطار يحدد معالم المصورة ويضم في أرجاءه كافة العناصر المرسومة كما أنه يشترك مع الشكل المعماري الوارد في المصورة السابقة في إعطاءه لتصور اصطلاحي بسيط عن عمارة المكان، وخلق مجموعة من الفراغات (الداخلية فقط) سمحت بتوزيع الشخوص والقوارير والموقد في أنحاءها المختلفة بالإضافة إلى إكساب المصورة نوع من الثراء التشكيلي، وقد غلب على رسم الشكل المعماري أسلوب التوازن المتماثل في توزيع عناصره المختلفة.

وفي مصورة من مخطوط "كليلة ودمنة" المرسوم في حوالي ٦٢٢ هـ/١٢٢٥م، وموضوعها " الملك كسرى أنوشروان يتحدث إلى الطبيب برزويه" - شكل ٤٢- يبدو الشكل المعماري الإصطلاحي أيضا بمثابة إطار يحدد مساحة المصورة بالإضافة إلى خلقه لمجموعة فراغات داخلية محصورة خلال العقدين الجانبيين الصغيرين والعقد الأوسط المفصص كما أن هذا الشكل المعماري البسيط قد جاء دالا على طبيعة المكان الذي يدور به الحدث (داخل مجلس حكم)، وقد أكسب هذا الشكل المصورة طابعا تشكيليا وجماليا مميزا وبخاصة أنه يحتوي في كوشتي العقد على مجموعة زخارف نباتية وحيوانية رسمت بدقة وعناية.

وتعتبر مصورة " أبو زيد ومجموعة من الناس أمام مسجد بسمرقند " من مخطوط مقامات الحريري الذي رسمه الواسطي في العراق خلال العام٦٣٤هـ - شكل ١٧٩- مثالا قويا ودالا على اقتصاد المصور المسلم في المدرسة العربية على عدد قليل من العناصر المعمارية التي توحي بطبيعة المكان - كما هو الحال في المصورات السابقة- وقد اكتفي الواسطي للتعبير عن المسجد برسم جانب من الواجهة تضم عقد المدخل والباب وبناء حجري بسيط يمثل الحائط الذي يعلوه صف من الشرافات (العرائس)، وهذه الفكرة نجدها قد تحققت بنفس الطريقة تقريبا في المصورة - شكل ٢٠٧- من مخطوط "كليلة ودمنة" الذي يعود إلى مصر أو سوريا في القرن ١٣م وموضوعها" بيدبا في السجن" حيث عبر المصور عن السجن ببناء حجري صغير تعلوه ثلاث قباب صغيرة ويتوسطه عقد نصف دائري يمثل الزنزانة (غرفة الحبس).

وفي المصورة - شكل ٢٤- وموضوعها " شمول تسلم رسالة من رياض إلى بياض" من مخطوط كتاب أحاديث بياض ورياض المنسوب إلى الأندلس في حوالي القرن الثالث عشر الميلادي نجد أن المصور قد وضع الشكل المعماري الإصطلاحي البسيط إلى الجانب وقد اكتفي في التعبير عنه بجزء من سور حجري وبرج جانبي تعلوه نافذتان متماثلتان وقبة مضلعة، وهذا الشكل المعماري أضاف للمصورة بعدا تشكيليا أكسبها نوع من الثراء كما أنه جاء ليشغل مساحة كبيرة من المساحة المصورة مع احتفاظه بهيئة مستقلة، لكن المصور لم يعتمد على هذا الشكل المعماري الاصطلاحي في توزيع عناصر مصورته وشخوصها في ما ينتج من فراغات ووحدات متماثلة كما شاهدنا في المصورات السابقة.

ثالثا: الفراغ

لقد نتج عن العلاقات الخطية اليسيرة الكائنة في تلك المصورات مجموعة من الأشكال المعمارية الاصطلاحية التي اتاحت للفنان امكانية توظيفها بصريا وذلك

لتوزيع عدد كبير من عناصر لوحته خلال الفراغات المحدودة (المتمثلة في المساحات المحصورة بين مجموعة من الخطوط المؤلفة لحيز ما قد يكون غرفة أو عقد أو بائكة)،والفراغات المطلقة (المحيطة بالشكل المعماري الرئيسي في أي من المصورات) مما ساعده على تقديم طرح متكامل للمشهد يجمع بين منظرين أحدهما يحدث في الداخل والآخر في الخارج عبر تكوين مبسط كما في المصورة - شكل ١٢٣- من كتاب الترياق وموضوعها " رجل لدغه ثعبان حمل إلى بيت الطبيب للعلاج " ويظهر بها مشهدان أحدهما داخلي ويقع في الطابق العلوي حيث يجلس الطبيب محاطا بمجموعة من الجواري والمشهد الثاني خارجي يظهر به الرجل الملدوغ وثلاثة رجال آخرين أحدهما يقتل الثعبان وفي الناحية المقابلة يبدو الشخص الثاني متحفزا وممسكا بحربة بينما يقوم الشخص الثالث بالطرق على الباب أو فتحه وقد استخدم المصور الخط المستقيم في هيئته الرأسية لرسم دعامات المبني وتحديد مساحة الطابقين وعقد المدخل فيما استخدم الخط المستقيم في هيئته الأفقية في تحديد الفاصل (السقف) بين الطابقين وفي رسم سقف الطابق العلوي حيث يشاهد استخدام الخط المنحني في رسم ثلاثة قباب وكذلك في رسم عقد المدخل المدبب والكوشتين الجانبيتين لعقد الطابق العلوي، والشكل المعماري يشغل المساحة الأكبر من مساحة المصورة كما أنه يحتل المنطقة الوسطى مشتملا على الشخوص المنتشرين في نطاقه وعلى جانبيه بالإضافة إلى عناصر نباتية وطيور تظهر على كل من الجانبين وفي المساحة الواقعة أعلاه ، وقد جاء الشكل المعماري متماثلا تقريبا ، وقد أتاح ذلك للمصور أن يوزع شخوصه بالإضافة لعناصر الأشجار والطيور بشكل يغلب عليه أسلوب التماثل المتوازن، وهذا ما نراه في كثير من مصورات المدرسة العربية كما ذكرنا آنفا.

وإلى مثل هذا التكوين المتماثل (تقريبا) ينتمي عدد كبير من المصورات من بينها - شكل ١٢٤، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧- مع ملاحظة اقتصار هذه المصورات على مشاهد تدور أحداثها خلال مجموعة من البنايات والعمائر الداخلية مع ظهور لعناصر معمارية خارجية في ذات الوقت.

كما أنه توجد هناك أيضا مجموعة من تكوينات أخرى تحررت من فكرة التماثل المتوازن تلك وتظهر هذه التكوينات بكثرة في مصورات الواسطي (الأشكال ١١٥، ١٤٦، ١٧٦، ١٩٣ ، ٢٠٣) وغيرها، وفي مصورات مخطوط أحاديث رياض وبياض (الأشكال رقم٢٤، ٢٥، ١٠٣) وكذلك في عدد من مصورات مخطوط الحريري الذي يعود إلى القرن ١٣(أشكال ١٣٣، ١٦٤، ١٧٥، ١٩٥، ١٩٦) ومخطوط كليلة ودمنة الذي ينسب لحوالي العام ٦٢٢ هـ/١٢٢٥م (شكل ٤٣)

رابعا: المنظور

يتضح من رسوم العمائر في معظم مصورات المدرسة العربية أن المصـــور المسلم قد أهمل قواعد المنظور لكنه مع ذلك قد حاول التعبير عن العمـــق والتجســـيم ببعض الحلول البدائية البسيطة ومنها على سبيل المثـــال مـــا يمكـــن مشـــاهدته فـــي المصورة- شكل ١٠٢- وموضوعها " الملك بلاذ و زوجته إيراخت" مـــن مخطـــوط كليلة ودمنة المنسوخ في حوالي ٦٢٢ هـ/١٢٢٥م حيث تظهر محاولة بدائية لتحقيـــق فكرة مبسطة عن العمق بالاعتماد على الخط المائل في رسم المدخل المعتوب، وهـــو نفس الحل البادي في المصورة - شكل ١٦٤- وموضوعها "أبو زيد يمارس الطـــب" من مخطوط مقامات الحريري المنسوب إلى سوريا في القرن ١٣م فـــي رســـم أحـــد جوانب دولاب الأدوية والأدوات الطبية في مسار مائل، وهو نفس الحل الذي نشـــاهده في مصورة " مجموعة من الحـــكماء والـــباحثين في حالة اطـــلاع ونـــقاش" من مخطوط رسائل أخوان الصفا وخلان الوفا المرسوم في العـــام٦٨٦هـ/ ١٢٨٧ م - شكل ١٦٩- حيث استخدم المصور في رسم كل من جانبي المبني مسارا مائلا لإعطاء فكرة عن التجسيم.

وإضافة إلى فكرة الخط أو المسار المائل تلك نجد أن المصـــور المســـلم قـــد حاول أن يحقق فكرة التجسيم في بعض من العناصر المعمارية المرسومة من خـــلال تخيره لزاوية نظر مرتفعة تسمح له برسم الشكل من كافة جوانبه كما يظهر في رســـم المئذنة الغير مكتملة في المصورة - شكل ١١٤- وموضوعها "أبو زيد يحـــل ألغـــاز الشعراء بمدينة نجران" من مخطوط مقامات الحريري المنسوب إلى الفتـــرة الزمنيـــة الواقعة فيما بين العامين ٦١٥هـ/ ١٢٢٥م و٦٣١هـ/ ١٢٣١م، وهذه المئذنة كما يبـــدو من رسم قمتها تتخذ شكلا مربعا، وهذا الحل نجده أيضا مطروحا في مصورة- شـــكل ١٦٥- وموضوعها " ديسقوريدس يعلم الطلبة" من مخطوط خواص العقاقير المنسوب إلى شمال العراق أو سوريا والذي يعود تاريخه إلى العام ٦٢٦هـ / ١٢٢٩م أي فـــي فترة زمنية مبكرة عن فترة إنتاج المصورة السابقة حيث رســـم المصـــور كـــل مـــن المنضدة الصغيرة ومسند القدم بنفس الكيفية التي تبرز الشكل العام وكذلك حجـــم كـــل منهما ، وقد جاء رسم الكرسي معتمدا على الخط المنحني في تحقيق فكـــرة التجســـيم تلك(وهو ما يعادل فكرة استخدام الخط المائل في المصـــورتين شـــكل ١٠٢، ١٦٤)، وقد استخدم الواسطي أيضا فكرة الخط المنحني تلك لإعطاء الإحساس بالتجســـيم فـــي المصورة- شكل ٢٠٣- وموضوعها " مشـــــهد داخل المقـــابر " مـــن مخطـــوط مقامات الحريري الذي يعود إلى العراق في العام ٦٣٤هـ حيث جاء رسم قمة المبنـــي

الخلفي في الناحية اليسرى معتمدا على هذا الخط المنحني تقريبا الذي توزعت في نطاقه العرائس(الشرافات) مما أضفى إحساسا بالتجسيم.

فيما لجأ المصور المسلم في المدرسة العربية إلى حل آخر في التعبير عن فكرة الأبعاد من خلال عمل تباين في أحجام العناصر المتماثلة في المصورة الواحدة ومثال ذلك ما يمكن رؤيته في المصورة- شكل ١٤٧- وموضوعها "بياض ورياض في مجلس طرب في الخلاء " من كتاب أحاديث بياض ورياض المنسوب إلى الأندلس في حوالي القرن الثالث عشر الميلادي فقد ظهر التباين جليا بين البرجين الأيسر الكبير في مقدمة المصورة والأيمن الصغير في خلفية الشخوص ، وهو ما أضاف إحساسا طفيفا بفكرة الأبعاد تلك.

وقد ظهرت فكرة المنظور المعكوس أو المقلوب في واحدة من مصورات الواسطي الواردة ضمن نسخة مخطوط "مقامات الحريري- شكل ١٩٣- وذلك في رسم الأريكة التي يجلس إليها كل من المعلم وأبو زيد حيث جاءت المقدمة ضيقة في الأمام فيما يوحي كل من الجانبين المائلين باتساعهما كلما اتجها إلى الداخل وهذه الفكرة لا تتفق مع قواعد المنظور البصري أو الخطي المتعارف عليها والتي تقول بعكس ذلك حيث تكون الأشكال متسعة في المقدمة وتضيق أو تتماهى في البعد كلما اتجهنا للداخل نحو العمق.

خامسا: اللون

جاءت معظم الألوان المستخدمة في رسم مختلف المساحات المعمارية الواردة ضمن مصورات المدرسة العربية كترديد لعدد من الألوان التي تظهر بها بقية عناصر المصورات وبخاصة اللون الذهبي وكذلك اللونين الأحمر والبني الفاتح، كما هو مبين في المصورات (أشكال ٢٣،٢٤ ،٢٥، ٤٢، ٤٣، ٤٤،٦٤، ١٠٢، ١٠٣، ١٢٥، ١٢٧، وغير ذلك من الأشكال)، وقد جاءت هذه الألوان لتكسب المساحات والدعامات والوحدات المعمارية بمسطحات لونية لا تتداخل مع ألوان العناصر الأخرى طبقا للتوزيع اللوني الذي اعتمد عليه المصور المسلم

سادسا: الضوء والظل

يلاحظ في مصورات المدرسة العربية بشكل عام أن المصور قد استخدم مجموعة من الألوان النضرة المشرقة التي غاب عنها فكرة الضوء والظل حيث لا يمكننا الإقرار بزمن محدد لموضوع كل مصورة بالاعتماد على معطيات المصورة ذاتها والتي غلب عليها التسطيح وهو ما جعل المصور يبتعد عن استخدام الظلال في تلك المصورات، ولا يمكن بطبيعة الحال اعتبار اشراقة الألوان دليل على مراعاة

وجود ضوء قوي كضوء النهار فالمصور كان يتعامل مع الألـوان بحسـب طبيعتهـا كصبغات متغيرة المظهر.

القيم الجمالية لرسوم العمائر

أولا: الإيقاع

حقق البناء التشكيلي المتماثل لمعظم عمائر مصورات المدرسة العربية إيقاعا منتظما ألقى بصداه على مجموعة من المساحات التي تشغلها أشرطة مـن الزخـارف المشتملة على وحدات متناظرة تتكرر في ديمومة واستمرارية – الأشـكال ٤٣، ٤٤، ٦٤، ١٠٢– والتي تتوافق مع تكرار الفراغات والوحدات المعمارية المتتابعة كالبوائك التي تعطي الإحساس بالامتداد إلى ما لانهاية عبر جـانبي المصـورة– شـكل ١٧٧، ١٧٨–

وبشكل عام يمكن القول بأن الأشرطة والإزارات الزخرفيـة المؤلفـة مـن مجموعة وحدات متكررة يمكنها أن تحدث إيقاع منتظم حتى في المصورات ذات البناء المعماري الغير متماثل والتي تتنوع فيها أشكال الفراغات ما بين مسطح وآخر.

كما أن الخطوط الرأسية والأفقية جاءت كفواصل انتقال من مساحة إلى أخرى مكونة وحدات إيقاعية تتكرر وفقا لنظام يتوافق مع بنـاء كـل منمنمـة كمـا فـي المصورة– شكل ٦٤– وموضوعها الحاكم يترقب مولد طفلـه " مـن مخطـوط مقامات الحريري الذي رسمه الواسـطي في الـعراق خلال العام ٦٣٤هـ ويظهر به مجموعة من الدعامات الرأسية وكذلك الفواصل الأفقية التي تتكرر بشـكل مبسـط وأيضا ينسحب نفس هذا التصـور علـى المصـورات– الأشـكال ٤٤، ١٢٤، ١٢٦، ١٢٩–

ثانيا: الاتزان

لاحظ الباحث أن البناء المتماثل لمعظم عمائر المصـورات المنسـوبة إلـى المدرسة العربية قد ساعد على تحقيق قيمة الاتزان فيما بين جانبي الصور، وإن بـدا هذا الاتزان في بعض الأحيان اتزان تقريبي بمعني أنه قد يحـدث زيـادة أو نقصـان وربما تحوير فيما بين جانب وآخر، ولكن هذه التغيرات والاختلافـات الباديـة فـي التفاصيل أو العناصر والمفردات التي تشتمل عليها العمائر وبخاصة الداخلية منها يظل واقعا تحت هيمنة الاتزان العام الذي يحدثه الشكل المعماري المتماثل تقريبا في مثـل هذه المصورات التابعة لهذا النهج ومثال ذلك المصورات– شكل ٢٣، ٤٢، ٤٤، ٦٤، ١٢٤، ١٢٥، وغير ذلك–

ثالثا: الوحدة

تتحقق قيمة الوحدة في رسوم عمائر المصورات في المدرسة العربية من خلال استخدام مجموعة من الخطوط والوحدات والألوان التي تنتج عبر مجموعة من التداخلات والعلاقات البصرية أشكالا معمارية اصطلاحية تمتاز بالتوافق والتآلف بين العناصر والوحدات والفراغات المكونة لها، وقد ساعد على تحقيق قيمة الوحدة في هذه الرسوم المعمارية اعتماد المصور على بعدي الطول والعرض فقط في التناول التشكيلي لها مما أكسبها سمة التسطيح التي تعتبر القاسم المشترك الأكبر بين كافة العناصر والأشكال المعمارية الموجودة في ثنايا المصورات كما أن هذه سمة التسطيح نجدها في بقية العناصر الأخرى الواردة ضمن أعمال المصور المسلم من شخوص وخلافه وهو ما يساهم في تعميم مبدأ الوحدة فيما بين الأشكال المعمارية وبقية الأشكال الموجودة في الأعمال التصويرية كما يتضح في المصورة – شكل ٤٢– وموضوعها "الملك كسرى أنوشروان يتحدث إلى الطبيب برزويه" من مخطوط كليلة ودمنة المنسوخ في حوالي العام ٦٢٢ هـ/١٢٢٥م ، وقد تحققت قيمة الوحدة العضوية لعناصر المنمنمة من خلال ترديدات الخطوط والأشكال البسيطة ومن خلال ترديدات الألوان في إطار مبسط،وفي هذه المصورة يتألف العقد الأوسط من فصوص نصف دائرية تصنع فراغا مميزا من خلال تجاور مجموعة من الأشكال النصف دائرية- الفصوص- مع بعضها البعض ويكون هذا الشكل الفراغي متوحدا ومتسقا مع أشكال الهالات الدائرية التي تحيط برأسي الملك والطبيب من خلال ترديد الخطط المنحني ذي المسار الدائري ، كما يلاحظ ترديد اللون الأحمر الذي يغطي ظهر مجلس الملك في عتب العقدين الجانبيين،وأيضا ترديد لون الزخارف الموجودة في كوشتي العقد المفصص ليظهر خلال المساحة العرضية السفلى من مجلس الملك والتي يشغلها المصور بوحدات زخرفية أيضا، كما تم ترديد اللون الأبيض الموجود في الأعمدة ليشاهد في مساحة من زي الملك كما تم ترديد اللون الذهبي في العقد المفصص وفي الأعمدة النحيلة وفي الهالات ومساحات صغيرة من الملابس وفي حامل الطعام الصغير الموجود في المسافة الفاصلة بين الطبيب والملك وتتحقق قيمة الوحدة أيضا على النحو السابق في عدد آخر من المصورات من بينها المصورة- شكل ٤٣- وموضوعها " الطبيب المزيف وابنة الملك" من نفس المخطوط حيث جاء ترديد الألوان وبخاصة اللونين الذهبي والأسود في مختلف عناصر المصورة ،وكذلك جاء ترديد الأنواع المختلفة للخطوط خلال الوحدات والعناصر ليتحقق بذلك مفهوم الوحدة العضوية في هذا السياق التصويري،وفي المصورة- شكل رقم ٤٤- وموضوعها " أبو

زيد أمام حاكم مرو الذي يسأله عن حسبه ونسبه" من مخطوط مقامات الحريري المرسوم في الفترة الزمنية الواقعة فيما بين العامين ٦٢١هـ/ ١٢٢٥م و ٦٣١هـ / ١٢٣١م والتي تتحقق فيها قيمة الوحدة من خلال أنواع الخطوط المستخدمة وكذلك ما تنتجه من أشكال وفراغات تبدو متكاملة مع بعضها البعض بالإضافة إلى تحقيق هذه القيمة عبر استخدام عدد من الألوان المشتركة فيما بين أجزاء وعناصر عدة، وهذا ما نجده أيضا كائنا في عدد كبير من المصورات في المدرسة العربية ومن بينها المصورات – أشكال ٦٤، ١٠٢، ١١٥،١٠٣، ١٢٣، وغيرها–

رابعا: التناسب

و من خلال الرؤية والتحليل يتبين لنا أن المصور في المدرسة العربية لم يهتم بمراعاة انضباط النسب (التناسب) بين العناصر المرسومة من عمائر وشخوص وغيرها، حيث جاءت الشخوص في أحجام كبيرة بالقياس لارتفاعات واتساعات العمائر (التي ظهر عدد منها وقد تألف من طابقين)، وهذا البعد عن مراعاة النسبة والتناسب بين العناصر مع إبراز أحجام الشخوص– وبخاصة الشخوص الرئيسية– يؤكد على قصدية الفنان المسلم في البعد عن محاكاة الواقع– الأشكال ٤٢، ٦٤، ١٣٣– كما أن مسألة التناسب بين العناصر المعمارية المكونة للشكل المعماري في مجمله قد جاءت غير متوافقة مع الطبيعة وشمل بعضها مبالغات أوتحويرات أو تقليل في الحجوم ومع هذا يمكن تتبع العلاقات النسبية بين الأشكال المعمارية وما يوجد في نطاقها من فراغات وعناصر ، ففي المصورة– شكل ١٢٨ – وموضوعها " مشهد داخل حجرة تعلوها شخشيخة" من مخطوط مقامات الحريري الذي رسمه الواسطي في العراق خلال العام ٦٣٤هـ يلاحظ الشكل الاصطلاحي صغير الحجم للحجرة التي يجلس بداخلها الحارث بن همام في محاطا بمساحة ضئيلة من الفراغ لا تتلائم أبدا مع الواقع كما أن ارتفاع الحجرة جاء متوافقا مع حركة جلوس الحارث وهو ما يمكن تصوره حال وقوف الحارث حيث يفترض أن طوله سيتخطى هذا الارتفاع كما هو ظاهر في نفس المصورة فقد ظهر أبوزيد السروجي الذي يوجد في خارج الحجرة في طول متوافق تقريبا مع طول المبني من الخارج وهو ما ينطبق أيضا على المصورة – شكل ١٢٧– وموضوعها " الحارث بن همام داخل حجرته وأمامه أبو زيد السروجي" من نفس المخطوط كما أنه ينطبق على المصورة– شكل ١٣٣– وموضوعها " أبوزيد مريضا" من مخطوط مقامات الحريري الذي يعود إلى القرن ١٣م، وكذلك الحال بالنسبة للمصورة – شكل ١٤٥– وموضوعها " أبوزيد يخطب في أحد المجالس في نجران" من مخطوط مقامات الحريري الذي يعود إلى العام ٦١٩هـ/١٢٢٣م .

أما عن النسب التي تشغلها العمائر قياسا بالمساحة الكليـة للمصـورات فقـد لاحظ الباحث أن عدد كبير من رسوم العمائر قد شغل نسبة ١:١ تقريبا من المسـاحة المصورة الكلية كما يتضح في المصورات- أشـكال ٤٤، ١٠٣، ١٢٣، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧، ١٣٠، ١٣٣، ١٣٤، وغيرها- كما أن عدد من هذه الرسوم قد شغل نسبة ١: ٢ تقريبا مثل المصورات- شكل ٢٥، ٤٢، ٤٣، ١٠٢، ١١٥- وعدد آخر قد شغل نسبة ١: ٣ تقريبا كما في المصورات- أشكال ٢٤، ١١٣، ١١٤-

ومما سبق يتبين لنا أن رسوم العمائر في المدرسة العربية قد اتسمت بعدد من السمات العامة منها:

- استخدام الخطوط في رسم الحدود الخارجية للأشكال المعمارية وكذلك فـي رسم وتحديد أشكال بعض التفاصيل كالزخارف وأيضا في تحديد مساحات الفراغـات الداخلية وتقسيمها أحيانا.
- جاءت الأشكال المعمارية عبر تصور اصطلاحي يشغل مساحات متنوعـة من المصورة كالخلفية مثلا أو أحد الجوانب ونحو ذلك.
- ظهرت انواع الفراغات المتماثلة وأيضا غير المتماثلـة فـي عـدد مـن المصورات.
- لم يهتم المصور بمراعاة قواعد المنظور الهندسي وحـاول تحقيـق فكـرة العمق والإحساس بالأبعاد المختلفة من خلال الاستعانة بأسـلوب المسـارات المائلـة (المنكسرة).
- جاءت الألوان المستخدمة في صبغ المساحات المعمارية كترديد لعدد مـن الألوان المستخدمة في تلوين بقية العناصر المرسومة داخل المصورة.
- أهمل المصور المسلم الاستعانة بالضوء والظل في رسم عمائره .
- ساهم تكرار الفراغات والوحدات التزينية والمعمارية المتماثلة في تحقيـق قيمة الإيقاع المنتظم داخل العديد من المصورات.
- عمل البناء المتماثل لمعظم المصورات على تحقيق قيمة الاتـزان بشـكل مباشر .
- تحققت قيمة الوحدة عبر استخدام مجموعة من الخطوط والوحدات والألوان بشكل متكرر فيما بين الأشكال والعناصر والمساحات المختلفة داخل المصورات.
- اعتمد المصور في المدرسة العربية على توزيع أشكاله المعماريـة خـلال المساحة الكلية للمصورة وأيضا من خلال النسب الرياضية ١:١ ، ١: ٢، ١: ٣.

٢- المدرسة المغولية

صار لرسوم العمارة في مصورات المدرسة المغولية كيانا متطورا بعض الشيء عن رسوم عمائر مصورات المدرسة العربية بحيث يمكننا القول بأن عددا غير قليل من الرسوم المغولية قد تجاوز فكرة العمارة الاصطلاحية ليطرح في المقابل هيئة معمارية ترمز للواقع في أسلوب مبسط وبخاصة تلك الرسوم التي تتناول العمائر الخارجية كما يظهر في بعض المصوات ومنها- أشكال ٢٦، ٢٧، ٢٠٨- مع ملاحظة تجاوز هذا الطرح المعماري المتطور نسبيا مع ما أنتجته المدرسة العربية من عمائر اصطلاحية وجدت أيضا في رسوم مصورات مغولية ذات أسلوب مسطح.

كما أنه في عدد من مصورات المدرسة المغولية قد ظهر اهتمام المصور برسم الحوائط الخلفية للمشاهد الداخلية مع اضافة عدد من التفاصيل إليها كالزخارف والنوافذ مع إكساب الحوائط الخلفية ألوان خاصة تختلف عن لون ورقة المخطوط كما في المصورات - أشكال ٤٥، ٤٧، ٧٣- وفي عدد آخر نجد امتداد لأسلوب المدرسة العربية في عدم الاهتمام برسم الحوائط الخلفية.

ويتبين أن المصور المغولي قد قصر اهتمامه - في محاولة للمزج بين العناصر المعمارية الداخلية والخارجية - على رسم عدد من الشرافات الخارجية التي تعلو عدد من مجالس الحكم الداخلية كما يتضح في المصورات - أشكال ٤٥،٤٦ ، ٤٧ -

ويوجد عدد قليل من العناصر وقطع الأكسسوار المميزة للأماكن المرسومة في المصورات المغولية كوحدات الإضاءة والستائر والمقاعد والأسرة وغيرها من العناصر كما ظهر اهتمام المصور برسم أكثر من طابقين وبخاصة في عدد من المصورات التي تطرح مشاهد خارجية- أشكال ٢٦، ٢٧-

وقد استخدمت الزخارف النباتية والهندسية والكتابات في مساحات متنوعة خلال المصورات المرسومة كما كان الحال في مصورات المدرسة العربية كما وزعت الشخوص خلال المساحات المختلفة للعمائر وفقا لطبيعة الموضوع المصور فنشاهد على سبيل المثال في مصورة "مقتل ماني" من شاهنامة ديموت - شكل ٢٦- مجموعة من الفرسان يتابعون عمليتي التعذيب والقتل فيما تظهر جثة مطروحة أرضا وشخص معلق إلى نخلة فيما يقوم أحد الحراس بجلده ، كما تظهر سيدتان تتابعان الحدث من خلال نافذتين علويتين في تظهران خلال الواجهة الجانبية لأحد البنايات المرتفعة، وقد تم توزيع الشخوص بداية من مقدمة المصورة وبالتتابع للداخل خلال مساحة الأرضية، وأيضا اشتملت مساحة المصورة على الشخوص موزعين في تتابع رأسي من الأرضية وحتى مستوى رأسي يرتفع إلى أعلى منتصف المصورة حيث

يظهر الشخص المعلق والسيدتان، وكذلك في تتابع أفقي مـا بـين الجـانبين الأيمـن والأيسر.

وقد اهتم المصور برسم الأنواع المختلفة للعمائر مثل العمائر المدنية والحربية وأيضا الدينية وأيضا اعتنى المصور في معظم لوحاته برسم وتوضيح خامات البنـاء المختلفة كالأحجار وبلاطات الأرضيات – أشكال ٢٦ ،٢٧، ٤٥، ٢٠٨-

وتعتبر العقود والشرافات والأبراج من أبرز العناصر المعمارية المرسومة في لوحات المدرسة المغولية.

ويلاحظ أن المصور المغولي بإظهار الأرضيات المكسوة ببلاطات القاشـاني في عدد من لوحاته المرسومة – أشكال ٤٥، ٧٣، ٢١١-

القيم التشكيلية لرسوم العمائر

أولا: الخط

استخدم المصور المغولي في رسوم عمائره مجموعة من الخطوط المسـتقيمة والمنحنية وكذلك الخطوط المنكسرة كما ظهرت في بعض المصورات مجموعة مـن الخطوط الحرة (الغير منتظمة) التي استعملها الفنان لتحديد الأشكال ورسـم حـدودها ومعالمها الخارجية العامة كما في المصورتين – شكل ٢١٢، ٢١٣-

وقد اقتصر دور الخط في رسوم العمائر الواردة ضمن المصورات المغوليـة على تحديد الأشكال الخارجية بالإضافة إلى رسم بعض تفاصيل العناصر والوحـدات الزخرفية ، وفي المصورة – شكل رقم ٤٥- وموضوعها " تمجيـد شـاه زاف" مـن مخطوط الشاهنامة المنسوب إلى تبريز تقريبا والذي يرجع تاريخ إنتاجه إلـى العـام ١٣٣٠م يظهر كيـف اسـتطاع المصـور أن يسـتخدم أنـواع الخطـوط المختلفـة المستقيمة(الرأسية والأفقية) والمنكسرة، والمنحنية في رسم عناصر ووحـدات الشـكل المعماري من عقود وأبواب وشرافات ونوافذ ورسوم زخرفية بالإضافة إلـى كرسـي الملك وقطعة ملحقة به تستخدم للصعود، كما استخدم الخط في تقسيم بلاطات الأرضية وتقسيم وحدات البناء الحجرية.

ومثل هذا التوظيف التشكيلي لأنواع الخطوط المختلفة نجده فـي المصـورة(شكل ٢٧) وأيضا المصورة(شكل ٤٧)

ثانيا :الشكل

جاءت الأشكال والوحدات المعمارية المرسومة فـي المصـورات المغوليـة بسيطة التكوين وقد اعتمدت أشكال العمائر الداخلية منها على البناء المتماثل (تقريبـا) فيما شغلت أشكال العمائر الخارجية أحد جانبي المصورة(الأشـكال ٢٦ ،٢٧، ٢٠٨)

أو الجانبين معا كما في المصورة (شكل ١١٦) وموضوعها "في الطريق إلى بلاد التبت" من مخطوط جامع التواريخ للوزير رشيد الدين والذي يعود إلى العام ٧١٤هـ/١٣١٤م حيث يظهر في كل جانب من جانبي المصورة شكل لبناء معماري غير مكتمل، وبينهما مساحة فراغ تشتمل على عناصر آدمية ونباتية ومجموعة من التكوينات الجبلية والتلال.

وفي المصورة- شكل ٤٧- وموضوعها " أسفنديار يلوم والده جوستاسب" من مخطوط الشاهنامة المنسوب إلى تبريز والذي تم إنتاجه في العام ١٣٣٦م يظهر الشكل المعماري في سياق مسطح وفي تكوين شبه متماثل يحدد شكل ومساحة مسطح التصوير وقد صبغ هذا الشكل المعماري الثري بمختلف وحداته(العقود، النوافذ، الشرافات، الأبواب،الأشرطة الزخرفية، الأبراج) المصورة بصبغة تشكيلية تمتاز بالثراء والتنوع كما أنه ضم في مختلف أرجاءه من أرضيات ومسطحات ونوافذ مجموعة من الشخوص والعناصر النباتية وقطع الأثاث، ويمكن القول بأن هذا الشكل المعماري الذي شغل الأرضية ومساحة الخلفية بأكملها قد أعطى تصورا مبسطا عن عمارة هذا المجلس الملكي كما أنه قد خلق مجموعة من الفراغات القليلة نجح المصور في رسم عدد من الشخوص خلالها وبخاصة النافذتين العلويتين.

وإلى مثل هذا التكوين تقريبا تنتمي المصورة- شكل ٤٥- وهي أيضا ذات بناء تغلب عليه سمة التماثل المتوازن .

أما المصورة(شكل ٢٦) وموضوعها "مقتل ماني" من مخطوط الشاهنامة المعروفة باسم شاهنامة ديموت التي تعود إلى العام ١٣١٥م والمصورة (شكل ٢٠٨) وموضوعها "فرسان بالقرب من قلعة" من مخطوط جامع التواريخ للوزير رشيد الدين المنسوب إلى تبريز والذي يرجع تاريخ إنتاجه إلى العام ٧١٧هـ/ ١٣٢٠م ، والمصورة (شكل ٢١٢) وموضوعها " جيش خسرو يحاصر قلعة أفراسياب" من مخطوط الشاهنامة المنسوب إلى تبريز في العام ١٣٧٠م فإن الأشكال المعمارية قد جاءت في هيئة مستقلة تشغل جانب من المصورة فيما تدور الأحداث في مساحة من الفراغ المجاور لها مع وجود بعض الشخوص أحيانا خلال الفتحات (النوافذ) أو أعلى البناء.

وقد وجدت بعض الأشكال المعمارية التي تغلب عليها سمة البساطة والعفوية مثل الأشكال الواردة في المصورات – أشكال ٢١٠ ،٢١٢، ٢١٣- حيث لم يهتم المصور بدراستها كغيرها من الأشكال المشار إليها سابقا كما أن الخطوط المكونة لها جاءت في سياق غير منضبط أو متحرر كما أشرنا من قبل.

ثالثا: الفراغ

ظهرت الفراغات العامة أو المطلقة بشكل كبير في المصورات التي تضم واجهات وعمائر خارجية كما في عدد من المصورات التي سبق ذكرها والتعرض لعدد منها بالدراسة والتحليل ومنها- الأشكال ٢٦، ٢٧، ٢٠٨، ٢١٢- أما الفراغات المحدودة فقد استخدامها المصور المغولي في معظم مساحات العمائر المرسومة حيث تنوعت المسطحات الملونة وذلك بسبب اهتمام المصور بتلوين الحوائط - وشغلها بالوحدات الزخرفية والنوافذ أحيانا كما في المصورة شكل رقم ٤٧وموضوعها " أسفنديار يلوم والده جوستاسب" حيث ظهرت نافذة كبيرة تتوسط الحائط الخلفي للحاكم ويظهر من خلالها مجموعة من أفرع الأشجار التي تعطي إيحاءا بمنظر خارجي كما أنها تمنح هذه المساحة التصويرية بعدا إضافيا أو متنفسا من شأنه أن يعطى المشاهد إحساسا بالراحة.

رابعا: المنظور

في رسوم العمائر خلال المنمنمات المغولية يلاحظ أن وجود مساحة من الأرضية - حتى ولو كانت ضئيلة - قد أتاح للمصور المغولي فرصة لرسم بعض العناصر والوحدات في تتابعات توحي بتعدد المستويات وهي أحد الأفكار التي وجدنا لها محاولة بدائية في أحد مصورات مخطوط "أحاديث رياض وبياض" من المدرسة العربية - شكل ١٤٧- والتي تطورت لاحقا في المصورات الإسلامية لتكون أحد البدائل والحلول المستخدمة عوضا عن اتباع قواعد المنظور المنضبطة باعتبارها الأكثر ملائمة لأسلوب عمل المصور المسلم الذي يغلب عليه التسطيح وقد لجأ المصور المغولي أيضا إلى حل آخر وهو الاعتماد على رسم المسطحات الجانبية لبعض عمائره أو عناصر ووحدات الأثاث (الكراسي) في وضعية مائلة لتعطي دلالة مبسطة عن العمق وفكرة بدائية تطرح محاولة لتجسيم غير منضبط وبعيد عن أية قواعد في هذا الخصوص كما هو كائن في المصورتين- شكل ٢٦ ، ٢١٢- والمصورتين - شكل ٤٥، ٤٧-

وهناك أيضا رسم لبعض من قطع الأثاث كالمناضد الصغيرة وغيرها قد رسمت من خلال زاوية النظر المرتفعة أو العلوية التي تعطي إحساسا بالهيئة المجسمة للشكل كما هو متحقق في المصورات- شكل ٤٥، ٤٦أيضا.

خامسا: اللون

لم يختلف استخدام الألوان في معالجة المساحات والعناصر المعمارية عما هو موجود في رسوم عمائر المدرسة العربية حيث جاءت الألوان الخاصة بالرسوم العمرانية كترديد لعدد من الألوان المستخدمة في تلوين معظم العناصر الغير معمارية

في كل مصورة ومن بينها اللون البني، الأزرق، الأبيض،الذهبي، الأحمر وغير ذلك من الألوان المنتشرة في كافة المصورات ومن بينها الأشكال (٢٦، ٢٧، ٤٥، ٤٧، ٧٣).

سادسا: الضوء والظل

لا يختلف الحال بالنسبة لمسألة استخدام الضوء والظل في رسوم العمائر الواردة ضمن مصورات المدرسة المغولية عما هو كائن في الرسوم المناظرة في المدرسة العربية فقد استخدم المصور المغولي أيضا مجموعة من الألوان الزاهية التي تعامل معها الفنان طبقا لطبيعتها كصبغات متغيرة المظهر.

وقد بعد المصور المغولي أيضا عن استخدام الظلال في رسم عمائر تلك المصورات التي غلب عليها الأسلوب المسطح وعدم وجود نتوءات أو أية عناصر لها سمة الغائر أو البارز حيث يمكننا مشاهدة ذلك وتمييزه عبر الظل والضوء الغائبين عن قصد في معظم أعمال التصوير الإسلامي.

القيم الجمالية لرسوم العمائر

أولا :الإيقاع

يتنوع الإيقاع المستخدم في الرسوم المعمارية المغولية ما بين إيقاع منتظم (هيمن على المساحة المصورة بشكل كبير ويظهر هذا النوع من الإيقاع خلال تكرار الخطوط والألوان والفراغات والوحدات والعناصر المتناظرة المكونة للأشكال والرسوم المعمارية ذات البناء المتماثل والتي تحتل معظم المساحة التصويرية كما هو مبين في الأشكال ٤٥، ٤٧، ٧٣) وإيقاع غير منتظم يمكن تتبعه في المصورات التي تشتمل على رسوم معمارية تظهر في أحد جوانب المصورة أو تلك التي ليس لها سمة التماثل كما في المصورات (شكل ٢٦، ٢٧، ٢٠٨)

ثانيا: الاتزان

يسهل – كما هو معلوم- رصد قيمة الاتزان في المصورات ذات الطبيعة المتماثلة فيما يمكن تتبع نوع آخر من الاتزان في المصورات المتحررة من هذه الطبيعة من خلال وضع عناصر أخرى مقابلة (كالأشجار والشخوص وغير ذلك من عناصر) تعمل على تحقيق هذا الاتزان البصري بين جانبي المصورات، وفي المصورة – شكل ٢٠٨- وموضوعها " فرسان بالقرب من قلعة" يلاحظ أن فكرة الاتزان قد ظهرت بشكل واضح ومباشر حيث احتل الشكل المعماري أحد جانبي المصورة فيما ظهر في الجانب المقابل مجموعة من الفرسان يمتطون الجياد، وقد ظهرت في منتصف الخلفية شجرة تظلل بعض فروعها كل من الجانبين.

ويبدو هذا النوع من الاتزان أيضا في مصورة أخرى- شكل ٢١٢- وموضوعها " جيش خسرو يحاصر قلعة أفراسياب" حيث يبدو الاتزان متحققا فيما بين مجموعة من جيش خسرو ترفع الحراب العالية في اتجاه الجنود المدافعين عن قلعة أفراسياب التي تحتل الجانب المقابل.

ثالثا: الوحدة

إن تحقق قيمة الوحدة في رسوم عمائر المصورات المغولية لا يختلف عما هو كائن في رسوم عمائر المدرسة العربية حيث تحققت الوحدة بداية من خلال هيمنة الأسلوب المسطح على كافة العناصر والوحدات المعمارية التي اشتركت جميعها في الظهور من خلال بعدي الطول والعرض مع تنحية فكرة التكتيل (أو التجسيم) وكان ذلك سمة مشتركة عضدت من تحقق الوحدة بين كافة العناصر والمسطحات المعمارية بالإضافة لغيرها من العناصر المكونة للمنمنمات بشكل عام كما يعتبر اللون والخط والفراغ من العناصر الرئيسية التي حققت قيمة الوحدة في رسوم العمائر المغولية وفي المصورة- شكل ٢١٠- وموضوعها " خسرو وشرين" من مخطوط الشاهنامة المنسوخ في شيراز خلال القرن ١٤ تقريبا ، والمصورة – شكل ٢١٣- وموضوعها " زيارة جامباسب لأسفنديار في سجنه" من مخطوط الشاهنامة الذي يعود إلى حوالى القرن الرابع عشر نشاهد مثالين قويين على الوحدة اللونية حيث نجد ترديد للون الأسود في مساحات معمارية وفي رسوم الخيل وكذلك في ألوان شعر وأحذية الفرسان.

رابعا: التناسب

يظهر من خلال الأشكال المعمارية الواردة في المصورات المغولية ومن أمثلتها – أشكال ٢٦، ٢٧، ٤٥، ٤٧، ٧٣، ٢٠٨، ٢١٢- عدم الاهتمام بانضباط النسب في العناصر المرسومة من عمائر وشخوص كما هو الحال في المدرسة العربية حيث بالغ في رسم الشخوص بالقياس بالعناصر الأخرى ومن بينها العناصر المعمارية ، وقد يكون مفاد ذلك أن الشخوص هي العناصر المحورية التي تقوم بصناعة الحدث ، ويتم المبالغة في أحجامها لإبراز دورها داخل المصورة، في الوقت الذي يكون فيه دور العمارة دورا رئيسيا أيضا من حيث إعطاء تصور بسيط ورمزي عن طبيعة المكان الذي تدور خلاله الأحداث.

وقد شغلت رسوم العمائر معظم المساحة المصورة تقريبا في عدد كبير من المصورات – أشكال ٢٧، ٤٦، ٤٧، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٦٥، ٧٣، ٧٨- في حين أن بعض الرسوم قد شغل نسبة ١:١ تقريبا من المساحة الكلية المصورة كما في المصورات- شكل ٢٦، ٢٠٨، ٢١٠-

ويتضح لنا من ذلك بعض السمات العامة التي بدت في رسوم عمائر المصورات المغولية ومنها:

- استخدام الخطوط في تحديد الأشكال الخارجية بالإضافة إلى رسم بعض تفاصيل العناصر والوحدات الزخرفية

- اعتمدت أشكال العمائر في المدرسة المغولية وبخاصة الداخلية منها على البناء المتماثل تقريبا فيما شغلت أشكال العمائر الخارجية أحد جانبي المصورة – أو الجانبين معا– كما وجدت بعض الأشكال المعمارية التي تغلب عليها سمة البساطة والعفوية والتى رسمت دون عناية.

- ظهرت الفراغات المطلقة بشكل كبير في المصورات التي تضم واجهات وعمائر خارجية وأيضا ظهرت الفراغات المحدودة في معظم مساحات العمائر المرسومة

- لم يهتم المصور المغولي بمراعاة قواعد المنظور الهندسي وحاول تحقيق فكرة العمق والإحساس بالأبعاد المختلفة من خلال رسم العمائر و مختلف العناصر في تتابعات توحي بتعدد المستويات كما تم الاستعانة بأسلوب المسارات المائلة (المنكسرة) بالإضافة إلى الاستعانة بزاوية النظر العلوية أحيانا في رسم بعض العناصر.

- جاءت ألوان العمائر كترديد لعدد من الألوان المستخدمة في تلوين معظم العناصر الغير معمارية في كل مصورة ومن بينها اللون البني، الأزرق، الأبيض،الذهبي، الأحمر وغير ذلك.

- أهمل المصور المغولي أيضا في رسم عمائره الاستعانة بالضوء والظل .

- يتنوع الإيقاع المستخدم في الرسوم المعمارية المغولية ما بين إيقاع منتظم ويظهر خلال تكرار الخطوط والألوان والفراغات والوحدات والعناصر المتناظرة المكونة للأشكال والرسوم المعمارية ذات البناء المتماثل وإيقاع غير منتظم يظهر في المصورات التي ليس لها سمة التماثل تلك.

- تحققت قيمة الاتزان عبر المصورات ذات البناء المتماثل تقريبا من خلال التوزيع المتناظر إلى حد ما للعناصر والوحدات وقد عمل المصور المغولى في المصورات ذات البناء الغير متماثل على تحقيق الاتزان من خلال وضع عناصر مقابلة للعناصر المعمارية.

- عمل الأسلوب المسطح على إكساب كافة العناصر المصورة سمة الوحدة التي تأكدت من خلال استخدام الخطوط والألوان والوحدات المختلفة التي تتردد خلال المساحات المصورة.

– وزع المصور المغولي الأشكال المعمارية المرسومة خلال المساحة الكلية للمصورة من خلال النسبة الرياضية ١:١ مع شغل عدد من هذه الرسوم لمعظم المساحة التصويرية تقريبا.

٣- المدرسة التيمورية

لقد تجاوزت رسوم العمائر في مصورات المدرسة التيمورية في معظمها أسلوب الرسم الاصطلاحي الذي تميزت به رسوم عمائر مصورات المدرسة العربية وعدد من رسوم مصورات المدرسة المغولية ومع هذا فقد ظهرت العمارة بشكل مسطح مع محاولات من قبل المصور لإعطاء فكرة عامة عن التجسيم أو شكل بعض الكتل من خلال رسمه للأسطح العلوية التي تتخذ هيئة سداسية أو مستطيلة أو مربعة كما هو مبين في عدد من المصورات- أشكال ٢٢، ٧٩، ١١٧ –

كما اهتم المصور في تعبيره عن الوحدات والأقسام الداخلية للمكان برسم الحوائط الخلفية الموشاة بالزخارف والنوافذ مع معالجتها بألوان خاصة ومتنوعة، و اهتم أيضا برسم الحوائط الجانبية التي استعان للتعبير عنها بمسارات وخطوط مائلة عن مسارها الأفقي – الأشكال ٥٠، ٥٣ –

ويلاحظ أنه قد تحققت لدي المصور التيموري وبشكل كبير ما يمكن تسميته بنظرية الإدراك الكلي حيث يمكن مشاهدة المزج بين مشهد داخلي وآخر خارجي في مصورة واحدة – الأشكال ٢٠٤، ٢١٦ –

وفي- الأشكال ٢٩، ٣٠، ٣٢، ١٥٨- يتبين لنا أنه قد غلب الامتداد الرأسي(الاستطالة) على رسوم عمائر المصورات التيمورية وبخاصة الخارجية منها.

كما يظهر اهتمام المصور التيموري الكبير برسم الكثير من التفاصيل والعناصر المميزة للأماكن المرسومة في مصوراته كالستائر والمقاعد والأسرة والمناضد الصغيرة والأواني والأسوار والمظلات وقطع السجاد وغير ذلك.

وإضافة إلى هذا فإنه يبدو في عدد من اللوحات التيمورية اهتمام المصور برسم طابقين وأكثر مع شغفه باستخدام الزخارف النباتية والهندسية والكتابات في معظم المساحات المرسومة.

وقد وزعت شخوص المصورات أيضا عبر مختلف مساحات العمائر المرسومة تبعا للفكرة المراد التعبير عنها تصويريا.

كما يتضح عناية المصور برسم الأنواع المختلفة للعمائر كالعمائر المدنية والدينية والحربية بالإضافة إلى اهتمامه – في عدد غير قليل من مصوراته- بإظهار بعض خامات البناء كالأحجار وبلاطات الأرضيات والبلاطات الحائطية وغيرها من الخامات.

وفي رسوم العمائر في المصورات التيمورية تعتبر العقود والشرافات والأبراج والقباب من أبرز العناصر المعمارية التي أكد عليها المصورون التيموريون الذين أظهروا اهتماما كبيرا برسم الأرضيات المكسوة ببلاطات القاشاني الملونة والمحاطة أحيانا بأشرطة زخرفية ذات ألوان متنوعة وثرية – الأشكال ٢٩، ٥٠، ٥٢، ١٥٨، ٢٠٤–

القيم التشكيلية لرسوم العمائر

أولا: الخط

اشتملت رسوم العمائر في مدرسة التصوير الإسلامي في العصر التيموري على استخدامات لكافة أنواع الخطوط التي شغلت الأرضيات والمسطحات الرأسية من حوائط وأبواب ونوافذ ومظلات وقباب وغير ذلك ، ولا يمكن القول باكتفاء المصور التيموري بأنواع محددة من الخطوط ، وهذا الثراء الخطي بدا واضحا في شغل مساحات كبيرة من المصورة بالنقوش والزخارف والإزارات التزويقية والرسوم الحائطية ووحدات الجص والبلاطات المنتظمة والتي تتخذ أشكالا هندسية عدة، وظهر نوع من الثراء الخطي والتشكيلي في معالجة الحوائط والأجزاء المكونة للعناصر المعمارية المختلفة من أعمدة وعقود ونحو ذلك حيث دأب الفنان التيموري على إكساب مسطحاته طبيعة غنية من خلال شغلها بمساحات زخرفية ووحدات منتظمة تتكرر تبعا لبناء التصميم سواء كان متماثل ويتطلب تكرار منتظم – الأشكال ٤٩، ٥٣، ٥٤، ٧٥ – أو غير متماثل ولا يتطلب مثل هذا النوع من التكرار– الأشكال ٢٩، ٣٠، ٥٠، ٢٠٤–

ثانيا: الشكل:

يظل الشكل المعماري في المصورة التيمورية شأنه شأن الأشكال المعمارية في المدرستين العربية والمغولية حيث نراه مهيمنا على تكوين عدد كبير من المصورات وبخاصة تلك التي تظهر في هيئة متماثلة ويكون بمثابة خلفية معمارية تدور الأحداث في نطاقها كما أنه في عدد آخر من المصورات نجده قد احتل مساحة جانبية حيث تدور أحداث أخرى إلى جواره كما في المصورات (أشكال.٢٢، ٢٩، ٣٠) بالإضافة إلى وجود تكوينات معمارية مؤلفة من مجموعة متنوعة من الأقسام والقطاعات والوحدات المختلفة التي تتوافق في تكوين عام تتحقق من خلاله فكرة الإدراك الكلي– كما سبق الإشارة من قبل– وهي الفكرة التي تجمع بين مشاهد داخلية وأخرى خارجية، ومن أمثلتها المصورات (أشكال ٢٩، ٢٠٤ ، ٢١٦).

ثالثا: الفراغ:

يقتصر وجود الفراغ في رسوم عمائر المدرسة التيمورية على بعض من أجزاء الحوائط الصماء الخالية من أية زخارف وغالبا ما تشغل هذه المساحات المسطحات العلوية كما في المصورة- شكل ٦٧- حيث تظهر بعض المساحات الملونة باللون الأبيض والذهبي والأحمر والأزرق مما يمكن اعتبارها مساحات فراغ بالمقارنة مع المساحات الأخرى المشغولة بالنقوش والزخارف، وقد احتلت هذه المساحات منطقتين علويتين أحدهما تقع فوق مدخل الحجرة والثانية تقع في أعلى الجدار الخلفي للحجرة، كما يمكن اعتبار بركة المياه ذات الشكل المفصص - والتي تشغل مساحة من الأرضية فيما يكسوها اللون الأسود- مساحة من الفراغ أيضا.

أما المصورة- شكل ٩٢- فإن مساحات الفراغ تتوزع خلال الشكل المعماري لتشغل كافة الحوائط والمسطحات المعمارية المختلفة تقريبا

وهذه الفراغات التي تظهر في مساحات لونية خالية من أية اشتغالات تشكيلية قد تضفي إحساسا بالراحة إذا ما اعتبرت متنفسا بصريا يؤائم بين المساحات المتباينة في مظهرها مابين مساحات منقوشة ومساحات خالية من الزخرف والنقش.

وإضافة إلى هذه الفراغات المحدودة توجد أيضا الفراغات المطلقة التي تحيط بالبنايات والواجهات المختلفة كما في المصورات - شكل ٣٠، ٩٧، ١١٧، ١٩٧، ٢٠٤-

رابعا: المنظور

بعد المصور المسلم في المدرسة التيمورية أيضا عن استخدام قواعد المنظور البصري المنضبطة ومع هذا فقد لجأ لبعض الحلول التشكيلية التي استطاع بمن خلال الاعتماد عليها أن يحقق العمق في هذه الرسوم وذلك من خلال تتابعات المسطحات ومن خلال المسطحات ذات المسار المائل تلك التي يعمد المصور إلى استخدامها كما يظهر ميل المصور أيضا إلى تجسيم بعض قطع الاكسسوار من كراسي ومناضد وخلافه بالإضافة إلى ميله للاستعانة بزاوية نظر مرتفعة(عين الطائر) تظهر لنا شكل مسطحات تغطية المباني(الأسقف) من أعلى وهذا الظهور لتلك الأشكال ذات الطبيعة الهندسية على هيئة شكل سداسي أو مربع أو مستطيل تعطي إيحاءا بالتجسيم كما هو واضح في المصورات - أشكال ٢٢، ٧٩، ١١٧ -

خامسا: اللون

حفلت رسوم العمائر في المصورات التيمورية بمجموعة كبيرة من الألوان الزاهية كالأحمر والأزرق والأخضر والبني الفاتح والذهبي والأبيض بالإضافة إلى مجموعات أخرى من درجات الألوان المركبة (الناتجة عن مزج لونين أو أكثر بنسب

متفاوتة) ولم تنفصل ألوان العمائر عن ألوان بقية العناصر الموجودة في أرجاء المصورة حيث حافظ المصور التيموري على وجود وحدة وانسجام لوني فقام بتوزيع مجموعات الألوان المستخدمة في تنغيم وترديد من شأنه أن يكسب المصورة قيمة جمالية كبيرة كما هو متحقق في المصورات- أشكال ٤٩، ٥٤، ٥٥، ٦٨، ٧١، ٧٥، ٧٩، ١١٧، ١٣٧، ١٥٧، ١٨٤، ١٩٧-

سادسا: الضوء والظل

لم يهتم المصور التيموري كذلك بمسألة الظل والنور داخل مصوراته بشكل عام وفي معالجاته لرسوم العمائر على وجه الخصوص ، وقد أكتفى المصور باستخدام الصبغات اللونية بهيئتها الكائنة في المصورات ودون أن يوظفها لإعطاء إحساس بوقت معين (الليل، النهار، الشروق، الغروب)، لذا فإن الضوء الحقيقي يغيب عن تلك المصورات ، ولا توجد قصدية من قبل الفنان حتى لإعطاء الإحساس بضوء النهار والذي يتلائم مع طبيعة الألوان المشرقة، كما أن سيطرة فكرة التسطيح والبعد عن محاكاة الواقع قد انسحبت على رسوم المسطحات المعمارية لنجدها خالية من أية ظلال من شأنها أن تعطي إحساسا بالغائر والبارز واختلاف مستويات وجود العناصر في الحيز الواحد والتجسيم والعمق.

القيم الجمالية لرسوم العمائر

أولا: الإيقاع

خلق الثراء الزخرفي الذي يغطي مساحات كبيرة من المسطحات والعناصر المكونة للأشكال المعمارية التي تضمنتها المصورات التيمورية نوعا من الترديد الإيقاعي المستمر المتنقل من عنصر لآخر مرورا بمساحات مصمتة (غير مشغولة بالزخارف) تعتبر بمثابة الوقفات الهادئة قبل تجدد الإيقاع في نغمات منتظمة أحيانا ومغايرة في أحيان أخرى (الأشكال ٥١، ٥٢، ٩٢، ١٣٧)، كما أن الإيقاع في رسوم عمائر المصورات التيمورية يتحقق من خلال ترديد الألوان المستخدمة في بعض أجزاء العمارة لنشاهدها في بقية العناصر الأخرى المرسومة في نفس المصورة (الأشكال ٩٢، ١٠٤، ١١٧،١٥٧، ١٥٨) .

ثانيا: الاتزان

يتحقق الاتزان في رسوم عمائر المصورات التيمورية ذات البناء المتماثل تقريبا من خلال توزيع العناصر والوحدات على كل من الجانبين بشكل متطابق مع ملاحظة أنه قد توجد بعض الاختلافات فيما بين الجانبين ولكن مثال هذه الاختلافات لا

تحدث خللا في البناء العام للمصورة كما يتضح من المصورات أشكال ٤٩، ٥٢، ٥٤- ، وتعتبر المصورة - شكل رقم ٥٣- وموضوعها " بهرام جور يتأمل صور الحسناوات السبعة" من مخطوط خمسة نظامي المنسوب إلى شيراز خلال العام ١٤٧٩م مثال قوي على فهم المصور التيموري الدقيق لمسألة تحقيق قيمة الاتزان في بناء مصورته حيث يتألف بناء هذه المصورة - كما سبق لنا وأن أوضحنا من قبل- من أرضية مزخرفة ببلاطات القاشاني سداسية الشكل يتوسطها فسقية مياه سوداء اللون وحائط خلفي مواجه تتوسطه نافذة يعلوها بائكة مكونة من سبعة عقود يعلو كل عقد منها قبة لها نفس ألوان زي الفتاة المرسومة بداخل مساحة العقد ولا يظهر أمامنا سوى أربعة قباب في حين احتلت الكتابة المساحة المخصصة لرسم بقية القباب ، وفي هذا البناء المتماثل تقريبا حقق المصور الاتزان من خلال توزيع بعض العناصر المتناظرة لونيا خلال الجانبين الأيمن والأيسر حيث يشاهد بهرام جور بزيه الأحمر في الناحية المقابلة للمعد الوثير الذي يغلب عليه اللون الأحمر أيضا كما أن الفتاة في العقد الأوسط والقبة التي فوقها قد ظهرا باللون الأسود في المنطقة العلوية التي تتقابل مع فسقية المياه ذات اللون الأسود أيضا في الأرضية ليتحقق هنا اتزان طولي وآخر عرضي بين مجموعة من العناصر المختلفة والتي تحمل ذات الألوان ، ويأتي هذا الاتزان في ذات النسق الذي يتحقق في نفس المصورة من خلال البناء المتماثل تقريبا للمسطح التصويري .

هذا وقد لجأ المصور التيموري لتحقيق قيمة الاتزان في بناء مصوراته التي تعتمد على تكوين غير متماثل من خلال رسم عناصر أخرى - نباتية مثلا- كالأشجار السامقة التي تظهر في الناحية الأخرى المقابلة للعمائر حيث تبدو اللوحة آنذاك في هيئة متزنة إلى حد ما ومثال لذلك ما يمكن رؤيته في مصورة " جلنار تطل من النافذة على أردشير" من مخطوط الشاهنامة المعروفة باسم شاهنامة بايسنقر والتي يرجع تاريخ تصويرها ونسخها إلى العام ١٤٣٩ م، حيث يظهر بوضوح عناية المصور التيموري بشغل مساحة الخلفية في يمين المصورة بمجموعة من الأشجار العالية وذلك لملأ مساحة الفراغ الكائنة في هذا النطاق التصويري من ناحية ، وكذا لتحقيق اتزان غير متماثل بين البناء المعماري ومجموعة الأشجار هذه من الناحية الأخرى.

ثالثا:الوحدة

ظهرت في رسوم العمائر في مصورات التيموريين مقدرة هؤلاء الفنانين على خلق توافق وانسجام فيما بين الرسوم المعمارية وبعض العناصر الأخرى كالستائر والأغطية القماشية أو حتى الملابس والوسائد والسجاد ونحو ذلك من عناصر دأب

المصور التيموري على زخرفتها - أو زخرفة بعضها أو بعض من أجزاءها- في حل تشكيلي يخلق صلة والتقاء بينها وبين المسطحات المعمارية المشغولة بالزخارف أيضا (الأشكال ٦٩، ١٣٦، ١٣٧، ١٥٢) مما لا يشعر المشاهد معه بانفصال المكونات المعمارية عن عدد من تلك العناصر التي تتضمنها او تشتمل عليها تلك العمائر في فراغاتها ونطاقاتها المتنوعة، وقد يحقق هذا تكاملا وتوحدا وتعضيدا لفكرة الوحدة العضوية.

رابعا:التناسب

يتضح في عدد من المصورات التيمورية ومن بينها المصورة - شكل ٢٩- وموضوعها " جلنار تطل من النافذة على أردشير" من مخطوط الشاهنامة المعروفة باسم شاهنامة بايسنقر والتي تعود إلى العام١٤٣٩ م، والمصورة - شكل ٣٠ - وموضوعها " الاستحمام في مسبح الحديقة" من مخطوط خمسة نظامي المنسوب إلى هراة والمنسوخ خلال الفترة من١٤٩٤إلى١٤٩٥م والمصورة - شكل ٢٣ - وموضوعها " بناء قصر خورنق" من نفس المخطوط وأيضا المصورة شكل رقم ١٩٧ من مخطوط خمسة نظامي المنسوب إلى هراة في العام ١٤٨٢م أن المصور قد حاول تحقيق تناسب بين حجوم العمائر وحجوم الشخوص قياسا بالمصورات السابقة عليه والتي وردت في كل من المدرستين العربية والمغولية حيث يشاهد صغر حجم الشخوص قياسا بأحجام الأبنية والوحدات المعمارية بعكس ما كان متحققا من قبل حيث جاءت الشخوص في أحجام كبيرة ومبالغ فيها بالنسبة للمكونات والعناصر المعمارية المرسومة معها في نفس المصورات و لكن بالرغم من ذلك الاهتمام بتحقيق قيمة التناسب بين المكون المعماري والشخوص في المصورات التيمورية إلا أن هذه النسب المتحققة في المصورات رغم تطورها عن ذي قبل إلا أنه لا يمكن الإقرار بتطابقها مع النسب الواقعية ، ولكن يمكن القول بأنها ساهمت في تحقيق الإحساس بالارتفاع الملحوظ للأبنية المعمارية.

وقد جاء توزيع العمائر داخل المصورات التيمورية خلال مجموعة من النسب التقريبية التي يأتي في مقدمتها تلك الرسوم التي تحتل معظم المساحة المصورة تقريبا كما في المصورات- أشكال ٣٢، ٤٩، ٥٠، ٥٦، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٤، ٧٥، ١٥٢- وهناك أيضا الرسوم المعمارية التي شغلت نسبة ١:١ تقريبا كما يتضح من - الأشكال رقم ٣١، ٩٢، ١٠٤، ١١٧، ٢١٤- ونسبة ٢: ١ تقريبا كما في الأشكال -٢٩، ٣٠، ٧٩، ١٣٦، ١٣٧-

وخلاصة ذلك أن الرسوم المعمارية في المدرسة التيمورية تتسم ببعض السمات العامة ومنها ما يلي:

– اشتملت رسوم العمائر في العصر التيموري على كافة أنواع الخطوط التي شغلت الأرضيات والمسطحات الرأسية.

– تجاوزت أشكال العمائر في معظمها أسلوب الرسم الاصطلاحي مع ظهور محاولات من قبل المصور لإعطاء فكرة عامة عن التجسيم أو شكل بعض الكتل من خلال رسمه للأسطح العلوية التي تتخذ هيئة سداسية أو مستطيلة أو مربعة.

– ظهرت الفراغات المحدودة في بعض من أجزاء الحوائط الصماء الخالية من أية زخارف كما ظهرت أيضا بعض الفراغات المطلقة التي تحيط بالبنايات والواجهات المختلفة.

– بعد المصور التيموري أيضا عن استخدام قواعد المنظور البصري المنضبطة ولجأ لبعض الحلول التشكيلية التي تحقق العمق لبعض من هذه الرسوم ومنها التناول المتتابع للمسطحات والاعتماد على المسار المائل لبعض المسطحات وكذلك الاستعانة بزاوية نظر مرتفعة تظهر شكل الأسقف.

– جاءت ألوان العمائر كترديد واستمرار لألوان بقية العناصر الموجودة في أرجاء المصورة.

– لم تظهر أية محاولات للاستعانة بالضوء والظل في رسم العمائر التيمورية أيضا.

– خلق الثراء الزخرفي نوعا من الترديد الإيقاعي المستمر المتنقل من عنصر لآخر مرورا بمساحات مصمتة تعتبر بمثابة الوقفات الهادئة قبل تجدد الإيقاع في نغمات منتظمة أحيانا ومغايرة في أحيان أخرى بالإضافة إلى تحقق الإيقاع أيضا من خلال ترديد عدد من الألوان.

– تحقق الاتزان في رسوم العمائر ذات البناء المتماثل تقريبا من خلال توزيع العناصر والوحدات على كل من الجانبين بشكل متطابق إلى حد ما وأيضا في المصورات ذات التكوين غير المتماثل من خلال رسم عناصر أخرى – نباتية مثلا– والتي تظهر في الناحية الأخرى المقابلة للعمائر .

– ظهرت الوحدة بشكل قوي وواضح في عدد من المصورات من خلال التوافق والانسجام فيما بين الرسوم المعمارية وبعض العناصر الأخرى كالستائر والأغطية القماشية وغيرها من العناصر التي دأب المصور التيموري على زخرفتها .

– وزعت الرسوم المعمارية في المدرسة التيمورية وفقا لعدد من النسب الرياضية حيث احتلت بعض هذه الرسوم معظم المساحة التصويرية بالإضافة إلى توزيعها خلال النسب الرياضية ١:١، ٢: ١.

٤- المدرسة الصفوية

لاحظ الباحث أن معظم رسوم العمائر في المدرسة الصفوية قد وردت على نفس نسق العمائر المرسومة في المصورات التيمورية والتي تبعد عن تلك الهيئة الاصطلاحية التي بدأ بها المصور المسلم رسمه للعمائر في المدرسة العربية وكذلك في عدد من المصورات المنتمية للمدرسة المغولية.

وقد ظهرت في رسوم عمائر المدرسة الصفوية معظم الحوائط في المشاهد الداخلية(وكذلك الخارجية) مزينة بمساحات وأشرطة زخرفية شديدة الثراء والتنوع كما ظهرت الحوائط الجانبية في هذه المصورات بنفس الكيفية التي استخدمها المصور التيموري .

وفي رسوم العمائر في مصورات المدرسة الصفوية ظهر عدد من المصورات التي تتحقق خلالها فكرة المزج بين أقسام أو قطاعات من العمائر الداخلية والخارجية في نفس الوقت (نظرية الإدراك الكلي) حيث يمكن رؤية مشهدين أحدهما داخلي والآخر خارجي خلال مساحة تصويرية واحدة - الأشكال ٣٨، ٨٠، ١٦٠ - والتي سبق وأن رأيناها في المدرسة التيمورية.

و يلاحظ أيضا أن الامتداد الرأسي(الاستطالة) قد غلب على رسوم عمائر المصورات الصفوية كما هو الحال في المصورات التيمورية

كما يلاحظ عناية التصوير الصفوي برسم تفاصيل وعناصر مميزة لطبيعة المكان المرسوم كما هو كائن في الرسوم التيمورية فيمكن مشاهدة المقاعد بأشكالها المختلفة والمناضد الصغيرة والأواني والأسوار والمظلات وقطع السجاد وغير ذلك بالإضافة إلى أن البنايات المصورة ترتفع في رسوم المدرسة الصفوية لأكثر من طابق وغالبا نجدها مرسومة في طابقين لا تتجاوزهما إلا فيما ندر ويكون الطابق الثالث العلوي صغير بالقياس للطابقين الآخرين وفي الغالب تظهر قبة أو شخشيخة مضلعة فوق الطابق العلوي- الأشكال ٣٥ ،٣٦ ، ٣٧ ،٣٨ -

وقد شغلت المناظر الطبيعية والخلوية وكذلك الزخارف النباتية والهندسية والكتابات مساحات متنوعة خلال حوائط المصورات الصفوية كما أن المصور الصفوي لم يتقيد بتوزيع محدد للشخوص المرسومة التي نجدها وقد انتثرت في مختلف أرجاء العمائر المصورة بما يتوازي مع طبيعة الموضوع المراد تصويره.

وفي المصورات الصفوية ظهرت الأنواع المختلفة للعمائر المدنية والدينية والحربية كما أظهرت رسوم العمائر في هذه المدرسة أيضا اهتماما كبيرا برسم وتوضيح خامات البناء المختلفة كالأحجار وبلاطات الأرضيات والبلاطات المزركشة الحائطية .

و تعد العقود والشرافات والأبراج والقباب والمآذن من أكثر العناصر المعمارية التي أكد عليها مصورو المدرسة الصفوية مع اهتمامهم بشكل كبير برسم الأرضيات المكسوة ببلاطات القاشاني الملونة والموزعة بشكل هندسي منتظم.

القيم التشكيلية لرسوم العمائر

أولا: الخط

أستخدمت أنواع الخطوط المختلفة في رسوم عمائر المصورات الصفوية ومن أهمها الخط المستقيم في الوضعيات الرأسية والأفقية والمائلة والخط المنحنى الذي استخدم في رسم القباب والعقود وغير ذلك من الوحدات والتفاصيل، وظلت وظيفة الخط في المصورات الصفوية مرتبطة بتحديد الحدود الخارجية للعناصر المرسومة بالإضافة إلى استخدامها في رسم الزخارف والبلاطات وغيرها كما يظهر في المصورات – أشكال ٥٧، ٨١، ٨٢، ٨٣ ،٨٤، ٩٧ وغير ذلك من الأشكال–

ثانيا: الشكل

احتلت الأشكال المعمارية في المدرسة الصفوية قسطا كبيرا من المسطحات التصويرية وقد وزعت الشخوص بما يتلائم مع الأحداث وفقا لطبيعة الشكل المعماري الذي جاء في عدة أنماط فنراه مرة جاء متماثلا تقريبا – الأشكال ٩٧، ٩٨، ١٠٦، ١٠٧، ١٠٨– ومرة أخرى نجده قد تحرر من الوقوع تحت نمط بعينه – الأشكال ١٠٥، ١٦٠، ١٨٧ – ومرة ثالثة نجده قد شغل جانبا محددا من المساحة التصويرية – الأشكال ٩٣ ،٩٤، ٩٥، ٩٦ – ومرة رابعة نجده قد هيمن على مساحة التصوير بأكملها مع احتواءه على عناصر أخرى كالشخوص وغيرها كما في المصورات – أشكال ١٥٩،١٥٤، ١٨٦ – كما أن الشكل المعماري في المدرسة الصفوية قد غلبت عليه أيضا فكرة التسطيح ولكن يمكن اعتباره مرحلة متطورة عن الشكل الاصطلاحي الذي سبق ظهوره في كل من المدرسة العربية والمدرسة التيمورية، وقد اكسبت الأشكال المعمارية (بسماتها المميزة وزخارفها البديعة ومكوناتها المتناسقة) المصورات الصفوية ثراءا ورونقا تشكيليين.

ثالثا: الفراغ:

تبدو مساحات الفراغ الواردة ضمن رسوم عمائر المصورات الصفوية قليلة نسبيا بالمقارنة بغيرها من رسوم العمائر في المدارس السابقة عليها ويرجع ذلك للاهتمام الكبير الذي أولاه المصور الصفوي لمسألة الزخرفة التي شغلت معظم المسطحات التصويرية ومع ذلك فإنه لا يمكن القول كلية بوجود مساحات فراغ حيث أمكن للباحث رصد مجموعة من الفراغات خلال فتحات العقود والنوافذ وبعض المساحات الصغيرة من مسطحات الحوائط (الأشكال ١٨٧، ١٨٩، ١٩٠) كما تظهر

الفراغات المطلقة التي تحيط بالواجهات والعمائر الخارجية أيضا كما يتضح ذلك من خلال المصورات (أشكال ٣٥، ٣٦، ٣٧)

وقد ساعدت مساحات الفراغ تلك على احتفاظ بعض العناصر بهيئة مستقلة عن بقية العناصر الأخرى داخل المصورة، كما أن هذه المساحات جاءت كمتنفس بصري يشعر المتلقي بالراحة خاصة مع وجود المسطحات الزخرفية بشكل كبير داخل المصورات الصفوية.

رابعا: المنظور

لا يمكن القول بوجود منظور منضبط في المصورات الصفوية حيث واصل المصور المسلم طريقه في تحقيق الأبعاد والعمق من خلال فكرة الرسم بالاعتماد على الزاوية العلوية(المرتفعة) التي تتيح له التعبير عن شكل الأسطح وهو ما يعطي إحساسا بالتجسيم كما هو ظاهر في المصورات - أشكال ٣٥، ٣٦، ٣٧ ،١٠٧- وأيضا حقق المصور الصفوي فكرة البعد من خلال تتابع مستويات العناصر المرسومة داخل المصورة الواحدة كما يتبين من المصورات- أشكال ٣٤، ٨١ ،٨٢، ١١٨- وقد حقق المصور الصفوي أيضا فكرة العمق من خلال استخدام المسارات المنكسرة للحوائط الجانبية وبخاصة في المشاهد الداخلية كما في المصورات- أشكال ٥٧، ٩٧، ١٦٠،١٩٥ -

خامسا: اللون

أفرط المصور الصفوي بشكل عام في استخدام اللون الذهبي والألوان الزاهية البراقة أيضا ، وهو ما نراه منعكسا على رسوم العمائر أيضا حيث جاءت ألوانها زاهية أيضا مع استخدام اللون الذهبي في رسم العديد من المسطحات والوحدات المعمارية كالقباب (أشكال ٩٤، ١٠٥، ١١٨) وبعض مساحات الحوائط (أشكال ٩٤، ١١٨، ٢٠٥) والإزارات الزخرفية (الشكلان ٨١، ٢١٧) .

سادسا: الضوء والظل:

تبقي مسألة الضوء والظل مسألة مشتركة في معظم المدارس التصويرية السابقة وكذلك في معظم مصورات المدرسة الصفوية ، ولكن تجدر الإشارة إلى أن المصور الصفوي كما لاحظ الباحث قد حاول من خلال اللون أن يميز بين مسطح جانبي وآخر مواجه يقعان في مبنى واحد حيث جاء أحد المسطحان - المسطح المواجه- بدرجة لونية فاتحة والآخر الجانبي بدرجة لونية غامقة كما في المصورة (شكل ٨٢) وموضوعها "خسرو يستمع للموسيقى" من مخطوط خمسة نظامي المنسوخة في تبريز خلال الفترة من العام ١٥٣٩إلى العام١٥٤٣ والمصورة (شكل ١٦٠) وموضوعها" مشهد حمام" وهي مرسومة في إيران في حوالي الفترة ما بين

العام ١٥٥٦إلى العام ١٥٦٥م مما يعتبر محاولة لإعطاء إحساس بمسألة الضوء والظل في نطاق مبسط.

<u>القيم الجمالية لرسوم العمائر</u>

<u>أولا: الإيقاع</u>

يكاد يكون الكلام عن الإيقاع في رسوم عمائر المدرسة الصفوية هو ذاته ما كنا قد قلناه من قبل حول رسوم عمائر المدرسة التيمورية فقد ساهم الثراء الزخرفي الذي يغطي مساحات كبيرة من المسطحات والعناصر المكونة للأشكال المعمارية التي تضمنتها المصورات الصفوية في خلق نوع من الترديدات الإيقاعية المستمرة التي تنتقل من عنصر إلى آخر مع وجود مساحة قليلة من الفراغ تكون بمثابة وقفات لمعاودة ذلك الإيقاع تجدده مرة أخرى (الأشكال ٥٦، ٩٧، ٩٨)، وأيضا يتحقق الإيقاع في رسوم عمائر المصورات الصفوية بواسطة ترديد المجموعات اللونية المستعملة في صبغ بعض المسطحات والعناصر المعمارية لتلوين عدد من العناصر الأخرى التي تظهر في نفس المصورة (الأشكال ٣٥ ، ٣٦، ٣٨ ، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤) .

كما أن الإيقاع يتحقق في رسوم العمائر الصفوية من خلال تكرار عدد من الوحدات المعمارية بشكل مستمر كالعقود مثلا كما في المصورة (شكل ١٨٧) وموضوعها "تيمور لنك يشنق في مسجد سمرقند" من مخطوط زافامامه المرسوم في شيراز خلال العام ١٥٥٢م أو تكرار مجموعة من الوحدات المعمارية ذات البناء والألوان المتشابهة كما يشاهد في القسم العلوي من مصورة - شكل رقم ١٨٨- وموضوعها " الإسكندر في مكة" من مخطوط المنظومات الخمسة المنسوب إلى ايران ويرجع تاريخ تنفيذه إلى العام ١٥٦٠م حيث تظهر مجموعة من الشرفات تضم إلى الخلف منها مجموعة مؤلفة من خمسة وحدات معمارية ثلاثة منها متشابهة مع بعضها البعض إلى حد ما والوحدتان الأخريان متشابهتان مع بعضهما ، وقد قام المصور بتوزيع هذه الوحدات بالتبادل مما يضفي إحساسا بوجود إيقاع منتظم يبدأ وينتهي بمئذنتين تم وضعهما في كل من جانبي المصورة العلويين.

<u>ثانيا: الاتزان</u>

إن قيمة الاتزان في رسوم عمائر المصورات الصفوية تتحقق أيضا خلال الرسوم ذات البناء المتماثل تقريبا عبر توزيع العناصر والوحدات بشكل متطابق إلى حد ما على كل من الجانبين مع وجود بعض الاختلافات فيما بين هذين الجانبين أحيانا ولكنها على أي من الأحوال اختلافات غير مؤثرة بالقدر الكبير في البناء التشكيلي للمصورة كما يظهر في عدد من المصورات أشكال ٩٧، ٩٨، ١٠٦، ١٠٨-

كما يتحقق الاتزان في المصورات المتحررة من البناء المتماثل او التي لها بناء مستقل من خلال ترديد حركة أو عنصر ما خلال موضعين متقابلين كما يتضح من المصورة شكل رقم ١٠٥ وموضوعها " بهرام جور في الحجرة بيضاء اللون" من مخطوط خمسة نظامي الذي ينسب إلى أصفهان وتم نسخه في العام ١٦٣٦م حيث يتبين ذكاء المصور في معالجة حركة بروز الشرفة العلوية من جسم المبني في الناحية اليمني ليقابلها بفتح نافذتي الشباك السفلى في الناحية اليسرى مع بروز إحدى الضلفتين عن جسم المبنى أيضا.

ثالثا:الوحدة

تتأتي قيمة الوحدة خلال رسوم عمائر المصورات الصفوية من خلال ترديدات الألوان فيما بين الرسوم المعمارية والعناصر الأخرى الموجودة بداخل المصورات كما في الأشكال ٣٥ ،٣٦ ، ٩٧، ١٦٠ ،٢١٧ وتتأتى أيضا من ترابط المساحات المختلفة مع بعضها البعض من خلال الاشتغال الزخرفي الذي يخلق بينها نوع من الوحدة والانسجام كما سبق وان رأينا في المصورات التيمورية أيضا.

رابعا: التناسب

أقدم المصور الصفوي أيضا على تحقيق تناسب ما بين حجوم العمائر والشخوص كما سبق لنا وأن رأينا في رسوم عمائر المدرسة التيمورية وإن كانت النسب في نهاية الأمر لا تتوافق أيضا مع النسب الطبيعية المعروفة كما يتضح من المصورات – أشكال ٣٥، ٣٦،٣٧ ، ٥٦، ٨٠ ،٨١–

وقد جاءت رسوم العمائر في المدرسة الصفوية خلال مجموعة من النسب الرياضية التقريبية منها ما يشغل معظم المساحة التصويرية كما في الأشكال– ٨٣، ٩٨، ١٠٦، ١٠٧، ١٠٨، ١٥٤، ١٨٦، ١٨٩– ومنها ما يحتل نسبة ١:١ تقريبا كما في المصورات– أشكال ٣٦، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ١١٨– وهناك أيضا عدد من المصورات التي جاءت الرسوم المعمارية خلالها عبر نسبة ٢: ١تقريبا ومنها– أشكال ٣٤، ٣٥، ٣٧، ٣٨– وعبر نسبة ٣: ١ تقريبا ومنها – أشكال ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٤، ٩٧، ١٠٥، ٢٠٥– وأيضا نسبة ١: ٢ تقريبا كما في المصورات – أشكال ٣٣، ١٣٩، ٢١٨–

هذا وقد اتسمت رسوم العمائر الصفوية بعدد من السمات الرئيسية المشتركة فيما بينها حيث:

– ارتبطت وظيفة الخط في المصورات الصفوية بتحديد الحدود الخارجية للعناصر المرسومة بالإضافة إلى استخدامها في رسم الزخارف والبلاطات

- احتلت الأشكال المعمارية في المدرسة الصفوية قسطا كبيرا من المسطحات التصويرية وجاءت في عدة انماط منها النمط المتماثل تقريبا والنمط المتحرر من بناء محدد والنمط الذي يشغل جانبا بعينه من المساحة التصويرية والنمط الذي يشغل مساحة التصوير بأكملها .

- ظهرت مجموعة من الفراغات المحدودة خلال فتحات العقود والنوافذ وبعض المساحات الصغيرة من مسطحات الحوائط كما ظهرت الفراغات المطلقة التي تحيط بالواجهات والعمائر الخارجية .

- تحققت فكرة الأبعاد و التعبير عن العمق من خلال الاعتماد على الزاوية العلوية(المرتفعة) التي تتيح له رسم شكل تقريبي للأسطح وأيضا تحققت من خلال تتابع مستويات العناصر المرسومة داخل المصورة الواحدة و من خلال استخدام المسارات المنكسرة للحوائط الجانبية .

- أفرط المصور الصفوي بشكل عام في استخدام اللون الذهبي وكذلك في استخدام الألوان الزاهية البراقة .

- حاول المصور الصفوي في عدد من مصوراته أن يميز بين مسطح جانبي وآخر مواجه يقعان في مبنى واحد مما يعتبر حالة استثنائية في التعبير عن الظل والضوء بشكل مبسط.

- ساهم الثراء الزخرفي الذي يغطي مساحات كبيرة من المسطحات والعناصر المكونة للأشكال المعمارية في خلق نوع من الترديدات الإيقاعية المستمرة وأيضا عملت الوحدات المعمارية المتماثلة والمتكررة بشكل مستمر على تحقيق نوع من الإيقاع المنتظم .

- تحقق الاتزان في المصورات المتحررة من البناء المتماثل او التي لها بناء مستقل من خلال ترديد حركة أو عنصر ما خلال موضعين متقابلين .

- جاءت قيمة الوحدة من خلال ترديدات الألوان فيما بين الرسوم المعمارية والعناصر الأخرى الموجودة بداخل المصورات كما جاءت أيضا عبر ترابط المساحات المختلفة مع بعضها البعض من خلال الاشتغال الزخرفي الذي يخلق بينها نوع من التجانس أو الوحدة.

- تم توزيع معظم الرسوم المعمارية في التصوير الصفوي وفقا لبعض النسب الرياضية حيث احتلت بعض هذه الرسوم معظم المساحة التصويرية بالإضافة إلى توزيعها طبقا لعدد من النسب الرياضية التقريبية ١:١، ٢: ١، ٣: ١، ١: ٢.

٥- المدرسة المغولية الهندية

لقد تطورت رسوم العمائر في المدرسة المغولية الهندية من هيئة بسيطة إلى هيئة مركبة تختلف في مظهرها عن رسوم عمائر المصـــورات المنتميـــة للمـــدارس التصويرية الإسلامية السابقة عليها كما يتبين من المصـــورات – أشـــكال ٨٦، ١٤٠، ١٧١، ٢١٩، ٢٢٠-

وقد اهتم المصور المغولي الهندي بتوشية كافة الحوائط الداخلية والخارجيـــة بالزخارف المتنوعة والبلاطات الملونة في بادئ الأمـــر – الأشـــكال ٣٩ ، ٥٩، ٧٦، ٧٧- ثم عني في المرحلة اللاحقة الأكثر تطورا كذلك بتزيين أجـــزاء مـــن الحـــوائط المؤلفة من صفوف متتابعة من الأحجار والوحدات البنائية – الأشـــكال ١٠١، ٢٢٠، ٢٢١- وأحيانا بترك مساحات الحوائط البيضاء في حوائط أخرى دون أية اشـــتغالات زخرفية مكتفيا بتمييزها باللون الأبيض فقط – الأشكال ٩٠، ١٠٩، ١١٠، ١١١-

كما أن فكرة الإدراك الكلي قد امتدت إلى رسوم العمـــائر فـــي المصـــورات المغولية الهندية حيث يشاهد في عدد من اللوحات المزج بين أقسام أو قطاعـــات مـــن العمائر الداخلية والخارجية في نفس الوقت – الأشكال ٧٢، ٨٦، ٨٨- كما هو موجود من قبل في المدارس التصويرية الإسلامية السابقة.

فيما تكتسب رسوم العمائر في المصورات المغوليـــة الهنديـــة طابعـــا ثريـــا باشتمالها على عناصر وتفاصيل كثيرة ومتنوعة كالمقاعد والمناضد والأواني والأسوار والمظلات والسجاجيد وغيرها كما أن العمائر في المصورات المغولية الهندية تمتد في حدود طابقين مع وجود عدد من الأبراج فوق الطوابق العلويـــة-الأشـــكال ٨٧، ٨٨، ١١٩- وقد ظهر في عدد من المصورات عناية المصور برسم الأرضـــيات المكســـوة ببلاطات القاشاني الملونة الموزعة بشكل هندسي منتظم بالإضافة إلى اهتمام المصور المغولي الهندي أيضا باستخدام الزخارف النباتية والهندسية والكتابات فـــي مســـاحات متنوعة من مساحات العمائر المصورة .

كما أنه قد تم توزيع الشخوص المرسومة في مختلف أنحاء العمائر المصورة بما يتوافق مع كنه الموضوع المراد تصويره خلال الأنواع المختلفة للعمـــائر المدنيـــة والدينية والحربية التي تناولتها مدرسة التصوير المغولية الهندية والتـــي اهـــتم فيهـــا المصور أيضا بإبراز خامات البناء كالأحجـــار وبلاطـــات الأرضـــيات والبلاطـــات الحائطية كما سبق وأن شاهدنا ذلك في مصورات عدد من المدارس السابقة.

وأيضا تعد الأسوار و العقود والشرافات والأبراج والقباب من أكثر العناصـــر المعمارية الأكثر استخداما وظهورا في رسوم العمائر خـــلال المصـــورات المغوليـــة الهندية.

القيم التشكيلية لرسوم العمائر

أولا: الخط

أستخدم المصور المغولي الهندي الخط المستقيم في كافة تنويعاته وكذلك استخدم الخط المنحني بكثرة وخاصة في رسم الوحدات الزخرفية والجصية والعقود ذات الطراز الهندي المميز كما في المصورات- شكل ٥٩، ٦١، ٨٥، ١١٢-

كما استخدم الخط في المصورات المغولية الهندية أيضا لتحديد أشكال العناصر المعمارية وغيرها من الأشكال ، وقد ظهر اهتمام المصور المغولي الهندي في استخدام الخطوط فقط لرسم بعض عمائره أو أجزاء منها دون أن يقو م بتلوينها مكتفيا في هذا السبيل بالخط فقط لإبرازها كما في المصورات - شكل ٦١، ١١٢- وقد استخدم الخط أيضا في رسم كافة التفاصيل والمكونات والعناصر المعمارية وإكسابها شكلها المميز كما يتضح من كافة المصورات المغولية التي عنيت بتصوير العمائر بأنواعها المختلفة.

ثانيا: الشكل

جاءت الأشكال المعمارية في معظم المصورات المغولية الهندية بشكل يستلهم الوحدات الرئيسية من الطراز الهندي وبخاصة شكل الأبراج والقباب والعقود والوحدات الزخرفية، وقد تنوع ظهور الأشكال المعمارية خلال المصورات المغولية الهندية ومنه الظهور في خلفية المشهد كما في المصورات- شكل ٦١ ،٧٦، ٧٧ - أو الظهور لشغل معظم المساحة التصويرية ومن ثم توزيع بقية العناصر والشخوص خلال مساحاتها المختلفة وهو ما تؤكده المصورات - اشكال ٦٠، ٧٢ ،٨٦، ٨٧، ٨٨-، أو الظهور لاحتلال مساحة بعينها من مساحة المصورة كما يظهر في المصورات أشكال ٣٩، ٥٩، ١٠٩،١١٠، ١١١

ثالثا: الفراغ:

يمكن رصد مساحات الفراغ المتنوعة بسهولة خلال رسوم عمائر المصورات المغولية الهندية ، وهي فراغات مطلقة كما في المصورات- شكل ٣٩ ،٧٢، ٨٧، ٨٩، ٩٠، ٩١- وفراغات محدودة تأتت عبر مساحات العقود والنوافذ ومساحات الحوائط المصمتة الخالية من أية زخارف أو وحدات تزينية - الأشكال ٦١، ٨٥، ٨٨، ١٠١، وغير ذلك من المصورات، وقد شكلت الفراغات المطلقة مساحات من خلفية المشهد قد استخدمها المصور لرسم السماء وبعض العناصر النباتية وكذلك في رسم أجزاء من المناظر الخلوية، أما الفراغات المحدودة فقد أكسبت بعض العناصر مظهرا مميزا كما أنها جاءت كمساحات بسيطة تبدو كخلفيات لبعض العناصر أحيانا.

رابعا: المنظور

يلاحظ اهتمام المصور المغولي الهندي بتحقيق فكرة التجسيم في كثير من عناصره المرسومة كالأبراج والكتل البنائية والقباب والمآذن والسلالم والأسوار والمظلات وغيرها مع وجود عناصر اخرى ذات مظهر مسطح تظهر جنبا إلى جنب مع هذه العناصر والوحدات المجسمة في نفس المصورات - الأشكال ٦٠، ٨٦ ، ٨٧، ٨٨-

ومن الملاحظات الرئيسية على الرسوم المعمارية في معظم المصورات الهندية المغولية المتطورة تحقيق فكرة الأبعاد من خلال رسم العمائر في أكثر من مستوى متتابع يبدأ من مقدمة المصورة ويصل حتى الخلفية لنجد البناء المعماري آنذاك قد تسيد معظم المساحة المصورة ليشتمل آنذاك على عدد من الشخوص المنتشرين في مختلف أرجاءه طبقا للحدث موضوع المصورة التي صارت في هيئة جديدة تقترب من الواقع الحي لكن دون أن تتطابق معه، وقد حافظ الفنان المغولي الهندي في عمله التصويري على تخير زاوية النظر العلوية(المرتفعة) في رسم المكونات المعمارية لعدد كبير من مصوراته- الأشكال ٨٦، ٨٧ ،٨٨، ١٠١- وهذه سمة عامة ومشتركة بين عدد من مدارس التصوير الإسلامي.

خامسا: اللون

من أهم السمات المميزة لعدد ليس بالقليل من رسوم عمائر المصورات المغولية الهندية أنها جاءت ملونة باللون الأبيض فقط كما هو ظاهر من خلال المصورات- أشكال ١٠٩، ١١٠، ١١١ ،١٤١- كما أن اللون الأبيض أستخدم بشكل ملحوظ في تلوين القباب وقمم الأبراج كما في المصورات - شكل ٢٠٠ ، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١ -

وخلاف ذلك يلاحظ أيضا استخدام اللون البني في تلوين كثير من الحوائط والمكونات المعمارية المختلفة كما في المصورات - شكل ٨٦، ٨٧، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١- كما استخدمت الألوان الذهبية والخضراء والزرقاء والحمراء في تلوين بعض من أجزاء الرسوم المعمارية.

سادسا: الضوء والظل:

ظهر اهتمام المصور المغولي في بعض مصوراته المشتملة على رسوم معمارية بالظلال وذلك لإعطاء الإحساس بالتجسيم كما في المصورات- شكل ٨٨، ١٠١، ١١٩، ١٤١- ولكن هذه الظلال في معظمها لا تعدو كونها ظلال ذاتية(أي تختص بكل مساحة من المساحات المكونة للوحدات والعناصر المعمارية حتى ولو

كانت هذه المساحات ضئيلة تكسبها بذلك طابعا مجسما إلى حد ما نتيجة لتدرج لون هذه المساحات بشكل بدائي من الغامق (الظل) إلى الفاتح(الضوء).

كما يظهر ميل المصور المغولي الهندي ربما إلى التعبير عن الليل في بعض من مصوراته من خلال استخدامه لألوان قاتمة في الخلفية ورسم هلال صغير في السماء والتقليل من شدة سطوع الألوان المستخدمة في رسم العمائر والعناصر الأخرى كما في المصوتين- شكل ١١٠، ١١١-

القيم الجمالية لرسوم العمائر

أولا: الإيقاع

تخلق الوحدات المعمارية المتماثلة المنتشرة على حوائط الأبنية المعمارية كالنوافذ أو الشرافات أو الأشرطة الزخرفية نوعا من الإيقاعات المنتظمة كما في المصورات - شكل ٣٩، ٥٩، ٦١، ٧٢، ٨٥، ٨٦، ٨٧-

وهذا الإيقاع المنتظم أيضا يتحقق خلال المصورات ذات البناء المتماثل إلى حد ما كما في الأشكال ٧٦، ٧٧، ٩١

كما أن اختلاف ارتفاعات الوحدات المعمارية ومساحاتها ومستويات ظهورها خلال المساحة التصويرية أيضا يخلق نوعا من الإيقاع الغير منتظم كما في المصورات شكل ٧٢، ٨٦، ٨٧ ،٨٨، ٩٠، وهذا النوع من الإيقاع يتحقق أيضا من خلال اللون الذي قد يهيمن على أجزاء معينة من المساحات والعناصر المعمارية حيث يتم توزيعه عبر خطة وإحساس يقودهما المصور عن قصد أو دون ذلك، وهو ما يترتب عليه ظهور نوع من الإيقاع الغير منتظم يختص بكل لون يتم تكراره داخل المصورة الواحدة.

ثانيا: الاتزان

استطاع المصور المغولي الهندي أن يحقق قيمة الاتزان في رسوم عمائر مصوراته ذات البناء المتماثل من خلال توزيع العناصر المعمارية على كل من الجانبين بشكل متطابق تقريبا كما يظهر خلال المصورات- أشكال ٦٠ ،٦١، ٧٦، ٧٧، ١٩١- وفي المصورات التي جاءت رسوم العمائر بها في نسق مغاير - وبخاصة الخارجية منها- فقد حاول المصور أن يوازن بينها من خلال رسمها في ارتفاعات متقاربة خلال الجانبين كما في المصورات- أشكال ٨٧، ٩٠، ١١٩ أو إضافة عناصر طبيعية كالأشجار أو المرتفعات في الناحية المقابلة للبناء لتتحقق قيمة الاتزان في المصورة بشكل عام كما يظهر في المصورات - أشكال ٧٢، ١٤١، ١٤٢-

ثالثا: الوحدة

تتحقق قيمة الوحدة خلال رسوم العمائر الواردة ضمن المصورات المغولية الهندية أيضا من خلال ترديدات الألوان فيما بين أجزاء ومكونات العمارة وعدد من العناصر الأخرى التي تظهر في نفس المصورات كما في الأشكال ٣٩، ٦٠، ٢٠٠، ٢٠١ وتتحقق الوحدة أيضا من خلال تكرار بعض الوحدات كالزخارف والأشرطة التزينية والصفوف البنائية المتوازية خلال مساحات مختلفة من الرسوم المعمارية كما في المصورات – أشكال ٣٩، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢ –

رابعا: التناسب

تبقى مسألة مراعاة النسبة والتناسب بين رسوم العمائر والعناصر الأخرى من شخوص ووحدات نباتية وغيرها مسألة مشتركة في معظم المدارس التصويرية الإسلامية – ومن بينها المدرسة المغولية الهندية- حيث لم تعمل أي من هذه المدارس على تحقيق الانضباط الواقعي لهذه النسب خلال مصوراتها المختلفة، وإن كانت هناك محاولات في كل من المدرستين التيمورية والصفوية لخلق نسبة وتناسب بين أحجام الشخوص وأشكال العمائر لكنها نسبة غير واقعية وتلائم فقط السياق الذي تحاول تحقيقه في نطاقها التصويري.

وقد شغلت رسوم العمائر معظم المساحة التصويرية تقريبا كما في المصورات – أشكال ٥٨، ٦٠، ٧٦، ٧٧، ٨٥، ٨٦، ٩٩، ١٠٠، ١٧٢، ٢١٩- بالإضافة إلى شغل عدد من الرسوم المعمارية لنسبة ١:١ تقريبا كما في المصورات – أشكال ٦١، ١٠١، ١٠٩، ٢٢٠- ونسبة ٣: ١ تقريبا كما في الأشكال- ٣٩، ٥٩، ٧٢، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ١١٢، ١٤٠-

وبشكل عام وموجز يمكن استنتاج أهم السمات المميزة لرسوم عمائر المدرسة المغولية الهندية ومن بينها:

– استخدم الخط في المصورات المغولية الهندية أيضا لتحديد أشكال العناصر المعمارية وغيرها من الأشكال ، وقد ظهر اهتمام المصور المغولي الهندي في استخدام الخطوط فقط لرسم بعض عمائره أو أجزاء منها دون أن يقو م بتلوينها مكتفيا في هذا السبيل بالخط فقط لإبرازها

– جاءت الأشكال المعمارية في معظم المصورات المغولية الهندية بشكل يستلهم الوحدات الرئيسية من الطراز الهندي وبخاصة شكل الأبراج والقباب والعقود والوحدات الزخرفية، وقد شغلت الأشكال المعمارية مساحات مختلفة في الخلفية أو معظم المساحة التصويرية أو مساحة بعينها من مساحة المصورة .

- ظهرت مجموعة من الفراغات المحدودة وأيضا الفراغات المطلقة خلال رسوم عمائر المصورات المغولية الهندية.

- اهتم المصور المغولي الهندي بتحقيق التجسيم في كثير من عناصره المرسومة وكذلك تحقيق الإحساس بالأبعاد من خلال رسم العمائر في أكثر من مستوى متتابع أحيانا وعبر تخير زاوية نظر علوية(مرتفعة) أحيانا .

- اتسم الكثير من رسوم العمائر المغولية الهندية بتلوينها باللون الأبيض وأيضا يلاحظ استخدام اللون البني في تلوين كثير من الحوائط والمكونات المعمارية المختلفة .

- استعان المصور المغولي الهندي ببعض الظلال الذاتية للتعبير عن تجسيم بعض العناصر والمساحات كما ظهر ميله للتعبير عن الليل في بعض من مصوراته من خلال استعمال مجموعة ألوان قاتمة في الخلفية ورسم هلال صغير في السماء والتقليل من شدة سطوع الألوان المستخدمة في رسم العمائر والعناصر الأخرى .

- خلقت الوحدات المعمارية المتماثلة المنتشرة على حوائط الأبنية المعمارية نوعا من الإيقاعات المنتظمة كما أن اختلاف ارتفاعات الوحدات المعمارية ومساحاتها ومستويات ظهورها خلال المساحة التصويرية أيضا قد خلق نوعا من الإيقاع الغير منتظم وهذا النوع من الإيقاع قد تحقق أيضا من خلال ترديدات الألوان.

- تحقق الاتزان في رسوم عمائر المصورات ذات البناء المتماثل من خلال توزيع العناصر المعمارية على كل من الجانبين بشكل متطابق تقريبا كما تحقق في المصورات ذات البناء الغير متماثل من خلال رسم العمائر في ارتفاعات متقاربة خلال الجانبين أو إضافة عناصر طبيعية كالأشجار أو المرتفعات في الناحية المقابلة للبناء

- بدت الوحدة عبر ترديدات الألوان فيما بين أجزاء ومكونات العمارة وعدد من العناصر الأخرى التي تظهر في نفس المصورات كما بدت من خلال تكرار بعض الوحدات كالزخارف والأشرطة التزينية والصفوف البنائية المتوازية خلال مساحات مختلفة من الرسوم المعمارية.

- شغلت رسوم العمائر معظم المساحة التصويرية تقريبا بالإضافة إلى شغل عدد من الرسوم المعمارية لعدد من النسب التقريبية مثل ١:١ ، ٣: ١ .

٦- <u>المدرسة التركية العثمانية</u>

تعددت أساليب رسم العمائر في مصورات المدرسة التركية العثمانية بين العمائر المرسومة بشكل مبسط والتي يغلب عليها التسطيح - الأشكال ٦٢، ٦٣، ١٢٢، ١٥٥، ١٥٦، ١٩٢، ٢٠٢، ٢٠٦، ٢٢٣، ٢٢٤ - والتكوينات الأكثر تعقيدا أو

تطورا والتي تقترب في مظهرها المجسم من الواقع – الأشكال ٤٠، ٤١، ١٢٠، ١٢١، ٢٢٥ –

وقد توزع اهتمام المصور التركي العثماني أيضا ما بين توشية الحوائط بالمساحات الزخرفية أحيانا وفي احيان أخرى نجده لا يلجأ إلى هذا الحل الجمالي مكتفيا بترك الحوائط بألوانها فقط دونما أية إضافات زخرفية – الأشكال ٤١، ١٢٢، ٢٢٤، ٢٢٥– و في عدد من مصورات المدرسة التركية العثمانية يمكننا تتبع ومشاهدة فكرة الإدراك الكلي حيث يشاهد بوضوح المزج بين أقسام أو قطاعات من العمائر الداخلية والخارجية في نفس الوقت – الأشكال ٦٢،٦٣ ، ١٦١– كما هو الحال في عدد من المصورات المنتمية لمدارس سابقة.

و تشتمل عمائر عدد من المصورات التركية العثمانية على عناصر وتفاصيل مميزة كالمقاعد والأواني والأسوار والمظلات والسجاجيد وغيرها من العناصر المميزة للمكان ، كما تمتد رسوم العمائر في المصورات التركية العثمانية وبخاصة الخارجية بشكل واضح وقد تتجاوز الطابقين أحيانا مع ملاحظة اهتمام المصور برسم الكثير من الأبراج فوق معظم الطوابق العلوية ويمتاز الكثير من قمم هذه الأبراج وأيضا تغطيات الأدوار العلوية بالشكل الجمالوني المميز– الأشكال ١٢٠، ١٢١، ١٢٢–

وقد تنوع اهتمام المصور التركي العثماني فيما بين استخدام الزخارف والتوشيات الملونة وعدم استخدامها في شغل مساحات متنوعة من عمائره المرسومة، و جاء توزيع الشخوص في سياقات متنوعة خلال المساحات المختلفة للمصورات المشتملة على رسوم معمارية بما يتسق مع طبيعة موضوع كل مصورة، كما بدت في مصورات المدرسة التركية العثمانية الأنواع المختلفة للعمائر مثل العمائر المدنية والدينية والحربية كما هو الحال في كافة مدارس التصوير الإسلامي.

وظهر في بعض من أجزاء عدد من المصورات التركية العثمانية استخدام لأحجار وبلاطات أرضيات وبلاطات حائطية ولكن بشكل موجز ومقتضب عما كان في عدد من مصورات مدارس سابقة بالإضافة إلى ظهور رسوم لأرضيات مكسوة ببلاطات مستطيلة الشكل وموزعة في سياق منتظم ومتتابع.

كما تعد الأسوار والقباب و العقود والشرافات والأبراج أيضا من العناصر المعمارية الأكثر استخداما وظهورا في رسوم العمائر التركية العثمانية.

القيم التشكيلية لرسوم العمائر

أولا: الخط

استخدمت الخطوط المستقيمة في رسم الحدوود الخارجية وبعض الوحدات والعناصر المعمارية وفي رسم بعض الزخارف ومواد البناء وغيرها – الأشكال

١٢١، ١٥٥، ١٥٦ - كما استخدمت الخطوط المنحنية في رسم عدد من العقود وبعض أجزاء من أبدان الأبراج والقباب والزخارف أيضا وغير ذلك من التفاصيل المعمارية- الأشكال ٤٠، ٤١، ٦٣، ٦٤- ويمكن القول بكثرة استخدام الخط المائل في رسم القباب المدببة والأسقف الحلزونية كما استخدمت العلاقة بين الخطوط الرأسية والأفقية المتعامدة في رسم صفوف من الشرافات كما في المصورات- أشكال ١٤٤، ٢٢٤، ٢٢٥ -

ثانيا: الشكل

جاءت الأشكال المعمارية في المدرسة التركية العثمانية للتصوير الإسلامي متحررة من أسلوب التماثل المتوازن حيث غلب عليها التحرر والظهور في أنماط مختلفة وقد هيمن عدد قليل من الأبنية والمسطحات المعمارية على معظم أو كل المساحة المصورة كما يشاهد في المصورات - أشكال ٦٢، ١٥٥،١٥٦، ١٦١، ١٩٢، ٢٠٢- كما ظهرت بعض الأبنية وقد أحاطت بها المشاهد الخلوية التي قد تضم نباتات ومرتفعات ونحو ذلك من عناصر كما في المصورات - شكل ٤٠، ٤١، ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٤٣، ١٤٤، ٢٢٣، ٢٢٦-

ثالثا: الفراغ:

ظهرت أنواع الفراغات المختلفة في رسوم عمائر المدرسة التركية العثمانية كالفراغات المطلقة كما في المصورات- شكل ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٤٣، ١٤٤، ٢٢٣، ٢٢٦- والفراغات المحدودة - الأشكال ٤٠، ٤١، ١٥٥، ١٥٦- وقد شغلت الفراغات المطلقة بعض من مساحات الخلفية أو المقدمة وأحيانا في منطقة بينية (وسطى) كما في المصورات شكل -٦٣، ٢٢٥-

رابعا: المنظور

عني المصور التركي العثماني بفكرة إبراز كتل الوحدات والتجسيم ومحاولة استلهام بعضا من أسس وقواعد المنظور الهندسي المنضبط نسبيا كما يظهر من خلال الرسوم المعمارية الواردة ضمن عدد من المصورات- أشكال رقم ٤٠ ،٤١، ١٢٠، ١٢١- ولكن بالرغم من ذلك فقد جاءت رسوم معمارية خالية من أي إحساس بفكرة التجسيم تلك حيث غلب على مظهرها وتكوينها أسلوب التسطيح كما في المصورات- أشكال ١٥٥، ١٥٦، ١٩٢، ٢٢٤- وقد حاول المصور التركي العثماني أيضا استخدام بعض الحلول التشكيلية لتحقيق الإحساس بالعمق في مبانيه المعمارية كاستخدام المسار المنكسر للحوائط الجانبية- الأشكال ٦٣، ١٢١- وتخير زاوية نظر علوية تبين هيئات أسطح العمائر- الأشكال ٤٠، ٤١، ١٢١،١٢٠- كما استخدمت فكرة تتابع المستويات - الأشكال ٦٢، ٢٢٣، ٢٢٤-

خامسا: اللون

حفلت رسوم العمائر في المدرسة التركية العثمانية بعدد كثير من الألوان المشتقة عن مزج لونين أو أكثر كما استخدمت الدرجات المختلفة لنفس اللون مع تجاور هذه الألوان مع الألوان الأساسية أيضا وقد استخدمت درجات اللون الوردي واللون الأزرق والأخضر واللون البني واستخدم اللون الرمادي والأبيض وكذلك اللون الأسود وقد تبين للباحث ترديد عدد من المجموعات اللونية المستخدمة في تلوين بعض مساحات العمائر في عناصر ومكونات أخرى كملابس الشخوص أو قطع الإكسسوار ونحوها كما يظهر في المصورات- أشكال ١٢٠، ١٥٥، ١٥٦، وغير ذلك-

سادسا: الضوء والظل:

حاول المصور التركي العثماني أن يعبر عن الظل الذاتي لبعض الحوائط الجانبية باستخدام التباين النسبي بين درجات الألوان الغامقة والفاتحة وهو ما يمكن اعتباره محاولة بدائية للتعبير عن فكرة الضوء والظل كما في المصورات - أشكال ٤٠، ٤١، ٦٣، ١٢٠- حيث تظهر هذه السمة في عدد من البنايات أو أجزاء منها، وهذه السمة وجدت من قبل في رسوم عمائر المدرسة المغولية الهندية على ذات النحو الذي أشرنا إليه هنا في هذا المقام.

القيم الجمالية لرسوم العمائر

أولا: الإيقاع

تبين للباحث أن الإيقاع في رسوم عمائر المصورات التركية العثمانية يتحقق أيضا من خلال استمرارية الزخارف والوحدات المتماثلة كالعقود والشرافات ونحوها عبر مسارات ومساحات بعينها مما يخلق نوعا من الإيقاع المنتظم المستمر - أشكال ١٥٥، ١٥٦، ١٩٢، ٢٠٦، ٢٢٤، ٢٢٥- كما أن هناك إيقاعا غير منتظما ينشأ من خلال اختلاف ارتفاعات وأحجام الوحدات والمباني المعمارية - الأشكال ١٢١، ١٤٤، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥- بالإضافة إلى الإيقاع اللوني حيث تتكرر بعض الألوان خلال مسطحات ومساحات مختلفة خلال الرسم المعماري وأيضا خلال عناصر المصورة بشكل عام كما في المصورات- أشكال ٦٢، ٦٣، ١٢٠، ١٢١، ١٤٤، ٢٢٤-

ثانيا: الاتزان

نظرا لأن معظم رسوم العمائر في المدرسة التركية العثمانية قد جاءت متحررة من أسلوب التماثل المتوازن فإن قيمة الاتزان قد تحققت بالقدر القليل من خلال إقدام المصور على إحداث تقارب في ارتفاعات قمم الأبنية المعمارية كما في المصورات - شكل ٦٢، ٦٣، ٢٢٤- ومن خلال تكرار بعض الوحدات والعناصر الأخرى في الجهة المقابلة للمكونات المعمارية كما في المصورة- شكل ١٤٤-

وموضوعها " حصار نابولي" من مخطوط هيونرنامة "المجلد الأول" الذي يعـود إلـى الفترة من العام ١٥٨٤ إلى١٥٨٥م حيث بدا ذكاء المصور في موازنة الكتلة المعمارية (مدينة نابولي) مع كتلة مناظرة لها تتألف من مجموعة من الخيام الموجودة إلى جانب سور المدينة.

وأيضا يظهر من خلال المصورتين – شكل ٤٠، ٤١– كيف استطاع المصور تحقيق الاتزان بين الكتلة المعمارية ورسوم الأشجار والتلال في الناحية المقابلة لها.

ثالثا: الوحدة

تتحقق قيمة الوحدة خلال رسوم العمائر الواردة ضمن المصورات التركيـة العثمانية أيضا من خلال ترديدات الوحدات والتفاصيل المعمارية المتناظرة كالشرافات والقباب وقمم البنايات وأيضا من خلال ترديدات الزخارف والمجموعات اللونية كمـا يتضح من المصورات – أشكال ١٥٥، ١٥٦، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥–

رابعا: التناسب

لا يمكن تلمس اختلافا حقيقيا وظاهرا فيما يتعلق بمسألة النسبة والتناسب بـين العمائر و مختلف العناصر المرسومة حيث جاءت العلاقة بين نسب رسوم الشـخوص ونسب رسوم العمائر غير واقعية وقد غلبت المبالغة على رسم أحجام الشخوص فـي معظم المصورات– أشكال ٤٠، ٦٢، ٦٣، ١٢١، ١٤٣، ١٤٤– في حين أن المصور التركي العثماني قد راعى إلى حد ما انضـباط النسـب بـين الشـخوص والبنايـات المعمارية في عدد آخر من مصوراته – الأشكال ١٦١، ٢٠٦، ٢٢٥–

وقد شغلت رسوم العمائر معظـم المسـاحة المصـورة تقريبـا كمـا فـي المصورات– أشكال ٦٢، ١٥٥، ١٥٦، ١٩٢، ٢٠٦– كما شغلت نسبة ١:١ تقريبا كما يتبين من الأشكال– ٤٠، ٤١، ١٢١، ٢٢٦– ونسبة ١: ٢ تقريبا كما في المصورات– أشكال ١٢٠، ١٤٤، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥–

والخلاصة من ذلك أن رسوم العمائر التركية العثمانية قد امتـازت بسـمات رئيسية منها:

– استخدام الخطوط في رسم الحدوود الخارجية وبعض الوحدات والعناصـر المعمارية وفي رسم بعض الزخارف ومواد البناء وغيرها و في رسم عدد من العقـود وبعض أجزاء من أبدان الأبراج والقباب والزخارف أيضا وغير ذلك مـن التفاصـيل المعمارية كما استخدم الخط المائل بكثرة في رسم القباب المدببة والأسقف الحلزونية .

– جاءت معظم الأشكال المعمارية في المدرسة التركية العثمانيـة للتصـوير الإسلامي متحررة من أسلوب التماثل المتوازن .

– ظهرت أنواع الفراغات المختلفة كالفراغات المطلقة والفراغات المحدودة .

– اهتم المصور التركي العثماني بإبراز كتل الوحدات والتجسيم ومحاولة استلهام بعضا من أسس وقواعد المنظور الهندسي المنضبط نسبيا مع استخدام بعض الحلول التشكيلية لتحقيق الإحساس بالعمق في مبانيه المعمارية كاستخدام المسار المنكسر للحوائط الجانبية وتخير زاوية نظر علوية تبين هيئات أسطح العمائر كما استخدمت فكرة تتابع المستويات .

– استخدمت مجموعة من الألوان المشتقة عن مزج لونين أو أكثر كما استخدمت الدرجات المختلفة لنفس اللون مع تجاور هذه الألوان مع الألوان الأساسية أيضا .

– عبر المصور عن الظل الذاتي لبعض الحوائط الجانبية باستخدام التباين النسبي بين درجات الألوان الغامقة والفاتحة وهو ما يعتبر محاولة بدائية للتعبير عن فكرة الضوء والظل .

– تحقق الإيقاع المنتظم من خلال استمرارية الزخارف والوحدات المتماثلة كالعقود والشرافات وغيرها عبر المساحات كما تحقق الإيقاع المتغير(الغير منتظم) من خلال اختلاف ارتفاعات وأحجام الوحدات والمباني المعمارية بالإضافة إلى تحققه أيضا عبر ترديدات الألوان.

– تحققت قيمة الاتزان بالقدر القليل من خلال إقدام المصور على إحداث تقارب في ارتفاعات قمم الأبنية المعمارية ومن خلال تكرار بعض الوحدات والعناصر الأخرى في الجهة المقابلة للمكونات المعمارية .

– تبدو الوحدة متحققة كقيمة جمالية من خلال ترديدات الوحدات والتفاصيل المعمارية المتناظرة كالشرافات والقباب وقمم البنايات وأيضا من خلال ترديدات الزخارف والمجموعات اللونية.

– شغلت رسوم العمائر التركية العثمانية معظم المساحة المصورة تقريبا كما شغلت النسب الرياضية التقريبية ١:١ و ١: ٢ .

نتائج الدراسة

من خلال الدراسة الوصفية والتحليلية التي أجراها الباحث على عدد ٢٣٥مصورة تنتمي لكافة المدارس التصويرية الرئيسية والتي تعبر في معظمها عن مختلف أنواع العمائر المرسومة أمكنه الخروج بمجموعة من النتائج، وهي:

١- لعبت رسوم العمائر دورا أساسيا في البناء التشكيلي للمصورة الإسلامية منذ أول مدارس التصوير الإسلامي، وهي المدرسة العربية ، حيث اعتمد المصور على ما تتيحه له بعض الوحدات المعمارية كالعقود – مثلا- من مساحات فراغ يستطيع أن يوزع فيها عناصر مصورته.

٢- تطورت الرسوم المعمارية داخل المصورات الإسلامية من شكل اصطلاحي يغلب عليه البساطة والتلخيص إلى شكل أكثر تركيبا وتجسيما بتعاقب المدارس حتى المدرستين المغولية الهندية والتركية العثمانية.

٣- تنوعت أشكال العمائر في المصورات الإسلامية من حيث التكوين ما بين شكل يغلب عليه الاتزان المتماثل وأشكال أخرى جاءت في تكوينات مغايرة وحرة.

٤- عني المصور المسلم بالتعبير عن مختلف أنواع العمائر المدنية والدينية والدفاعية.

٥- لم يهتم المصور المسلم بشكل عام في رسوم عمائره بمسألة الضوء والظل مع ظهور محاولات استثنائية في المدارس الأحدث زمنيا بمسالة الظل الذاتي.

٦- لم يعتمد المصور المسلم على قواعد المنظور البصري المتعارف عليها وقد قدم مجموعة من الحلول التي تعطي مصوراته إحساسا بالأبعاد والعمق ومنها: رسم بعض البنايات والمكونات المعمارية بطريقة تتابع المستويات، والاستعانة كذلك بزاوية نظر علوية تتيح رؤية الأسطح أو الأشكال في هيئة حجمية كما استعان المصور المسلم بفكرة المستويات المنكسرة التي تعطي ملمحا عن طبيعة تكوين المكان المؤلف من أكثر من حائط.

٧- غلب التسطيح على رسوم عمائر التصوير الإسلامي في كافة المدارس تقريبا حيث جاءت في الغالب معتمدة على بعدي الطول والعرض دون سواهما .

٨- اهتم المصور المسلم بشغل مساحات الفراغ بالزخارف الخطية والنباتية والهندسية المتنوعة والثرية.

٩- تعامل المصور المسلم مع عناصر العمارة بحرية كبيرة حيث أستطاع أن يفككها ويركبها في أسلوب مبتكر وجديد ولا يحاكي الواقع.

١٠- جمع المصور المسلم في رسوم عمائره كثيرا بين المناظر الداخلية والمناظر الخارجية وهو ما يمكن تسميته بنظرية الإدراك الكلي حيث يمكن مشاهدة صورة عامة للحدث وتوابعه داخل المكان وخارجه، وكذلك يمكن مشاهدة حدثين مختلفين قد يرتبطان داخل السياق المؤلف المراد التعبير عنه من خلال الرسم، وهو ما يمكن لنا اعتباره أحد أهم الخصوصيات التي تميز بها عمل المصور المسلم بشكل عام.

١١- لم يهتم المصور المسلم في معظم أعماله التصويرية المنتمية لغالبية المدارس بمسألة النسبة والتناسب فيما بين رسوم العمائر ورسوم العناصر الأخرى داخل المصورة وبخاصة الشخوص التي رسمها في مساحات وأحجام كبيرة لا تتناسب مع المساحات التي تشغلها رسوم العمائر - وإن كانت هذه النسب قد جاءت منضبطة في المدرسة الصفوية إلى حد ما-

١٢- شغلت العمائر مساحات مختلفة من المصورات كمعظم مساحة الخلفية في بعض المصورات أو مساحة جانبية من المصورة أو عدد من المساحات المختلفة التي تتوزع خلال المسطح التصويري من مقدمة وخلفية ومنطقة وسطى.

١٣- استخدمت أنواع الخطوط المختلفة في تقديم تصور مبسط عن العمائر، كما استخدمت – في تلوين العمائر- مجموعات لونية لا تخرج في مجملها عن المجموعات اللونية المستخدمة في ثنايا المصورة لإظهار العناصر والمكونات الأخرى بخلاف العمائر، وقد عرف المزج اللوني بداية من المدرسة المغولية كما عرف المصور المسلم القيم المختلفة للدرجات اللونية وبخاصة في المدرسة التيمورية وما تلاها.

١٤- ساهمت الرسوم المعمارية في التصوير الإسلامي في إثراء المصورات تشكيليا وجماليا من خلال فهم المصور المسلم لقيم الخط والشكل والفراغ والوحدة والاتزان والإيقاع .

المراجع

المراجع العربية:

١- **احمد تيمور**: التصوير عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٦م

٢- **إسماعيل شوقي**: الفن والتصميم، منشور على نفقة المؤلف، ط٤، القاهرة٢٠٠٧م

٣- **ثروت عكاشة**: التصوير الفارسي والتركي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣م

٤- ـــــــــــ: فن الواسطي من خلال مقامات الحريري. دار الشروق.القاهرة. ١٩٩٢م.

٥- ـــــــــــ: التصوير الإسلامي المغولي في الهند، موسوعة تاريخ الفن العين تسمع والأذن ترى، الجزء الثالث عشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٥م

٦- **جورج عيسى**: شيخ المصورين العرب، دار الكنوز الأدبية، بيروت ١٩٩٦م

٧- **حسن الباشا**: التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٩٢م

٨- ـــــــــــ : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، المجلد الثالث، مكتبة الدار العربية للكتاب،القاهرة ١٩٩٩م

٩- **أبو الحمد محمود فرغلي**: التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ١٩٩١

١٠- **أبو صالح الألفي**: الفن الإسلامي أصوله- فلسفته- مدارسه،دار المعارف، القاهرة،١٩٧٤م

١١- **زكي محمد حسن**: التصوير في الإسلام عند الفرس، دار الرائد العربي، بيروت ١٩٨١م

١٢- ــــــــــــــــ: الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، دار الرائد العربي، بيروت،١٩٨١م

١٣- **سعاد ماهر محمد**: كتاب الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦م

١٤- **شاكر عبد الحميد**: التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، ع٢٦٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس ٢٠٠١م

١٥- **عفيف بهنسي**: جمالية الفن العربي،عالم المعرفة، ع١٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،فبراير ١٩٧٩م.

١٦- **غازى أنعيم**: كمال الدين بهزاد فنان الشرق العظيم، جريدة الفنون، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد ٥٤ ، السنة الخامسة ، الكويت يونيو ٢٠٠٥م

١٧- **كمال الدين سامح**: العمارة في صدر الإسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧م

١٨- **محمود البسيوني**: أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتاب، القاهرة، ١٩٨٠م

١٩- **نعمت اسماعيل علام**: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، دار المعارف، ط٢، القاهرة ١٩٧٧م

<u>المراجع المترجمة:</u>

٢٠- **أروين أدمان**: الفنون والإنسان،ترجمة مصطفى حبيب،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ٢٠٠١م

٢١- **ج.بكويت**: أثر الفن الإسلامي في الفن الأوربي في العصور المتوسطة، كتاب العربي، العدد٣٩،وزارة الإعلام ،الكويت١٥يناير ٢٠٠٠م

٢٢- **رتشارد اتنجهاوزن**: فن التصوير عند العرب، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،وزارة الإعلام،بغداد،١٩٧٣م

٢٣- **روبرت جيلام سكوت**: أسس التصميم، ترجمة عبد الباقي محمد إبراهيم ومحمد محمود يوسف، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٠م

٢٤- **م.س.ديماند**:الفنون الإسلامية ، ترجمة أحمد محمد عيسى، مراجعة وتقديم أحمد فكري، ط ٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٢م

٢٥- **هربرت ريد**: معنى الفن، ترجمة سامي خشبة،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٨م

الرسائل العلمية:

٢٦- **أحمد رجب منصور صقر**: المخطوطات الإسلامية كصورة مبكرة لفنون الكتاب، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان،القاهرة،١٩٩٢م

٢٧- **زينب أحمد رأفت السجيني**: أسس تصميم المنمنمة الإسلامية في المدرسة العربية وأثره في تدريس مادة التصميم لمعلم التربية الفنية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٧٨م

٢٨- **عبير صبري يوسف غنيم**: القيم الفنية في المنمنمات الإسلامية في المدرستين العربية والفارسية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ٢٠٠٠م

٢٩- **كريم حسين أحمد**: دراسة مقارنة بين التصوير في مدرسة إيران الإسلامية ومدرسة الهند الإسلامية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، القاهرة،١٩٩٢م

٣٠- **هاني محمد رزق**: الوحدة العضوية في التصوير الفارسي الإسلامي كمدخل لإثراء القيمة التعبيرية في بناء الصورة، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية،جامعة حلوان،٢٠٠٣م

المراجع الأجنبية:

31- **Alexandre Popadopaulo**: Islamic and Muslim Art,Thames and Hudson.London 1980

32- **B.W.Robinson:** Persian Painting ,The Metropolitan Museum of Art,NewYork,1953

33- **Barbara Brend:**Islamic Art,British Museum Press, London.1991

34- **David Talbot Rice:**Islamic Art,Thames andHudson, London1993

35- **E.A.Poliakova & Z.I.Rakhimova**: L' Art De La Miniature Et La Littèrature De L'orient,Editions de la littèrature et des beaux-arts Gafour Gouliame,1987

36- **Esin Atıl** :Turkish art, Smithsonian Institution Press, Washington,1980

37- **Lawrence Gowing**: A History Of Art,Grange Books, London, 1995

38- **Mazhar S.Ipsiroglu** : Masterpieces from the Topkapi Museum,Tames and Hudson, London. 1980

39- **NIZAMI GANJEVI** : KHAMSA MINIATURES,JA3bIЧbI,БAKbI,1983

40- **Richard Ettinghausen**: Islamic Art and Architecture 650-1250, Yale University Press, New Haven 2001

41- **Sheila R.Canby**: Persian Painting,British Museum Press,London,1993

مواقع الانترنت:

42 - http://instruct1.cit.cornell.edu
43 - www.asia.si.ed
44 -www.columbia.edu
45- www.ee.bilkent.edu.tr/~history/ottoman2.html
46- www.flickr.com
47- www.imagesonline.bl.uk
48- www.isidore-of-seville.com
49- www.metmuseum.org
50- www.tehranmoca.com

فهارس الأشكال

- شكل (١٣):
حاكم جالس وحوله مجموعة من حاشيته- مصورة من مخطوط كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني (٦١٥-٦١٦هـ/ ١٢١٨- ١٢١٩م)- يوجد حاليا بمكتبة اسطنبول- رتشارد اتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،وزارة الإعلام،بغداد،١٩٧٣

- شكل (١٤):
موكب الحج- مصورة من مخطوط مقامات الحريري- يحيى بن محمود الواسطي العراق- ٦٣٤هـ/ ١٢٣٦م - محفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس.http://mandragore.bnf.fr

- شكل (١٥):
قطيع من الجمال- مصورة من مخطوط مقامات الحريري- يحيى بن محمود الواسطي العراق- ٦٣٤هـ / ١٢٣٦م - محفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس.
http://mandragore.bnf.fr

- شكل (١٦):
ذكر وأنثى من الظباء -مصورة من مخطوط كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع مراغة (إيران)- عام (٦٩٧أو٦٩٩هـ /١٢٩٧ أو ١٢٩٩ م).نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، دار المعارف، ط٢، القاهرة ١٩٧٧م

- شكل (١٧):
إغواء الشيطان لآدم وحواء- كتاب الآثار الباقية عن القرون الخالية للبيروني - تبريز- إيران- ٧٠٧هـ / ١٣٠٧م(محفوظة بمكتبة إدنبره) David Talbot Rice:Islamic Art,Thames andHudson, London1993

- شكل (١٨):
بهرام جور يقتل تنينا - مصورة من مخطوط شاهنامة ديموت (٧٣٠- ٧٤٠هـ/ ١٣٣٠- ١٣٤٠م)
http://www.clevelandart.org/explore/work.asp?searchtext=Demotte&display=&tab=2&recNo=0&view=more

- شكل (١٩):
الصراع بين اسفنديار و الطائر الخرافي- مصورة من مخطوط الشاهنامة- شيراز- ١٣٣٠م- ٧٣٠هـ
http://public.gettysburg.edu/~cfee/courses/Combat%20between%20Isfandiyar%20and%20Simurgh.htm

- شكل (٢٠):
القرد يحمل دلوا مملوءا بالماء- مصورة من مخطوط كتاب عجائب المخلوقات للقزويني- تبريز ٧٩٠هـ /١٣٨٨م- ثروت عكاشة: التصوير الفارسي والتركي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣ص٦٥

- شكل (٢١):
الصراع بين الأسد والثور- مصورة من مخطوط كليلة ودمنة- (٨٣٤هـ / ١٤٣٠ م)- محفوظة حاليا بمكتبة طوبقابي سراي- اسطانبول- تركيا.http://www.mirror.org/greg.roberts/LionBullB1.jpg

- شكل (٢٢):
الشيوخ يقفون أمام هورمزد - المنظومات الخمسة لنظامي- هراة (٨٤٥هـ/ ١٤٤٢م)
محفوظة في المكتبة البريطانية.
http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=059855&imagex=242&searchnum=0002

- شكل (٢٣):
أمام واجهة قصر - مقامات الحريري- الواسطي- العراق- ٦٣٤هـ/ ١٢٣٦م (المكتبة الأهلية بباريس)- ثروت عكاشة: فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، دار الشروق،القاهرة،١٩٩٢م. ص١٢٦

- شكل (٢٤):

شمول تسلم رسالة من رياض إلى بياض- كتاب أحاديث بياض ورياض- الأندلس- حوالي القرن ٧هـ / ١٣م (محفوظ في مكتبة الفاتيكان)- عربي٣٦٨-- (رتشارد اتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،وزارة الإعلام،بغداد،١٩٧٣ ص١٢٦)

- شكل (٢٥):

الفتى بقرب العجوز عند شاطئ النهر - كتاب أحاديث بياض ورياض- الأندلس- حوالي القرن ٧هـ / ١٣م (محفوظ في مكتبة الفاتيكان)- عربي ٣٦٨-- (رتشارد اتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،وزارة الإعلام،بغداد،١٩٧٣ ص١٢٧)

- شكل (٢٦):

مقتل ماني- الشاهنامة المعروفة باسم شاهنامة ديموت ٧١٤هـ/ ١٣١٥م- متحف رضا عباسي http://www.tehranmoca.com

- شكل (٢٧):

أنوشروان يتناول الطعام- الشاهنامة – تبريز- حوالى ٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م www.flickr.com

- شكل (٢٨):

وصول خسرو إلى قصر شيرين-المنظومات الخمسة للمؤلف نظامي- بغداد ٧٨٩-٧٨٧ هـ/ ١٣٨٨-١٣٨٦م

http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=033733&imagex=2&searchnum=2

- شكل (٢٩):

جلنار تطل من النافذة على أردشير- الشاهنامة المعروفة باسم شاهنامة بايسنقر(٨٤٢ هـ/ ١٤٣٩ م) - مكتبة قصر جلستان.ثروت عكاشة: التصوير الفارسي والتركي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣ص١١٩

- شكل (٣٠):

الاستحمام في مسبح الحديقة- خمسة نظامي – هراة (٨٩٩ – ٩٠٠هـ/ ١٤٩٤-١٤٩٥م

http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=058262&imagex=238&searchnum=0002

- شكل (٣١):

فرهاد يحمل شيرين على كتفه- خمسة نظامي- تبريز- ٨٨٥ هـ/ ١٤٨١م

Mazhar S.Ipsiroglu:Masterpieces from the Topkapi Museum,Tames and Hudson, London. 1980

- شكل (٣٢):

بناء قصر خورنق- خمسة نظامي- هراة (٨٩٩ – ٩٠٠هـ/ ١٤٩٤-١٤٩٥م)

http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=011020&imagex=38&searchnum=2

- شكل (٣٣):

وصول الشاه إلى قصره- قران السعدين-٩٢٠ هـ/ ١٥١٥م- متحف طوبقابي سراي- استانبول - ثروت عكاشة: التصوير الفارسي والتركي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣

- شكل (٣٤)

محادثة مع الإسكندر- خمسة نظامي- شيراز ٩٤٩ هـ/ ١٥٤٣م

NIZAMI GANJEVI : KHAMSA MINIATURES,JA3bIчbI,БAKbI,1983.p225

شكل (٣٥)

شرين توافق على مقابلة خسرو- خمسة نظامي- شيراز - ٩٥٤ هـ/ ١٥٤٨م

www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=47445

شكل (٣٦)

مجئ خسرو إلى قصر شيرين- خمسة نظامي-١٠٣١: ١٠٣٢ هـ/ ١٦٢٢: ١٦٢٣م

http://mandragore.bnf.fr

شكل (٣٧)

خسرو في قلعة شيرين-خمسة نظامي- بخارى - ١٠٥٧ هـ/ ١٦٤٨م

NIZAMI GANJEVI : KHAMSA MINIATURES,JA3bIчbI,БAKbI,1983.p 113

شكل (٣٨)

بهرام جور مع الأميرات السبعة- خمسة نظامي- بخارى - ١٠٥٧ هـ/ ١٦٤٨م

NIZAMI GANJEVI : KHAMSA MINIATURES,JA3bIчbI,БAKbI,1983,p 181

شكل (٣٩)

البطل سعيد وبرفقته خوش خورم أعلى القصر - حمزة نامة- الهند - ٩٧٧ هـ/ ١٥٧٠م (ثروت عكاشة: التصوير الإسلامي المغولي في الهند، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٥م)

شكل (٤٠)

بهرام جور في مجلس طرب- خمسة نظامي- ١٤٩٨م / ١٤٩٨م

Esin Atıl :Turkish art, Smithsonian Institution Press, Washington,1980

شكل (٤١)

شرين تتطلع إلى صورة خسرو- خمسة نظامي- ٩٠٣: ٩٠٤ هـ/ ١٤٩٨: ١٤٩٩م "محفوظة بمتحف المتروبوليتان للفن- نيويورك"

Esin Atıl :Turkish art, Smithsonian Institution Press, Washington,1980

شكل (٤٢)

الملك كسرى أنوشروان يتحدث إلى الطبيب برزويه- كليلة ودمنة- حوالي ٦٢٢ هـ/١٢٢٥م- المكتبة الأهلية – باريسhttp://mandragore.bnf.fr

شكل (٤٣)

الطبيب المزيف وابنة الملك- كليلة ودمنة- حوالي ٦٢٢ هـ/١٢٢٥م- المكتبة الأهلية – باريس http://mandragore.bnf.fr

شكل (٤٤)

أبو زيد امام حاكم مرو الذي يسأله عن حسبه ونسبه- مقامات الحريري- ما بين العامين ٦٢١هـ (١٢٢٥م)و٦٣١هـ (١٢٣١م)- مكتبة معهد الدراسات الشرقية- أكاديمية العلوم- لننجراد - (المصدر: ثروت عكاشة التصوير الإسلامي الديني والعربي)

شكل (٤٥)

تمجيد شاه زاف- الشاهنامة- تبريز تقريبا- ٧٣٠ هـ/ ١٣٣٠م - مؤسسة سميثسونيان ، واشنطن http://www.lacma.org/khan/intro/popup2.htm

شكل (٤٦)

الملك على عرشه-"الشاهنامة"المعروفة باسم شاهنامة ديموت- تبريز٧٣٠-٧٣٥ هـ/ ١٣٣٠ - ١٣٣٥ م - متحف تشستر بيتي - دبلن

David Talbot Rice:Islamic Art,Thames andHudson, London1993

شكل (٤٧)

أسفنديار يلوم والده جوستاسب- الشاهنامة- تبريز٧٣٦ هـ/١٣٣٦م

Barbara Brend:Islamic Art,British Museum Press, London.1991.p.142

شكل (٤٨)

شاه نوشروان يكافئ وزيره بوزير جميهر- الشاهنامة- (٨٤٦-٨٤٨ هـ/ ١٤٤٣-١٤٤٥م) تبريز -ايران

http://www.asia.si.edu/collections/singleObject.cfm?ObjectId=10322

شكل (٤٩)

تقديم أخبار من بهرام شوبين إلى خسرو- خمسة نظامي - انتاج بغداد ٧٨٧-٧٨٩ هـ/ ١٣٨٦-١٣٨٨ م- لغة المخطوط فارسية

http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=033709&imagex=125&searchnum=2

شكل (٥٠)

نصيحة في حلم أمير مرو بقتل مستشاريه- خمسة نظامي - انتاج بغداد ٧٨٧-٧٨٩ هـ/ ١٣٨٦-١٣٨٨ م ، لغة المخطوط فارسية

http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=034134&imagex=143&searchnum=2

شكل (٥١)

لهراسب يجلس على العرش لتسلم الحكم - الشاهنامة المعروفة باسم شاهنامة بايسنقر – ٨٤٢هـ/١٤٣٩ م- ثروت عكاشة: التصوير الفارسي والتركي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣ص١٢١

شكل (٥٢)

في قاعة الحكم-" الشاهنامة" المعروفة باسم شاهنامة بايسنقر- العصر التيموري – ٨٤٢ هـ/ ١٤٣٩ م مكتبة قصر جلستان.ثروت عكاشة: التصوير الفارسي والتركي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣ص ١٣٢

شكل (٥٣)

بهرام جور يتأمل صور الحسناوات السبعة- خمسة نظامي- شيراز- ٨٨٣ هـ/ ١٤٧٩م

NIZAMI GANJEVI : KHAMSA MINIATURES,JA3bl4bl,БAKbl,1983,p169

شكل (٥٤)

بهرام جور يبلغ العرش بقتل الأسدين-- خمسة نظامي- ايران ٨٩٥ هـ/ ١٤٩٠م

http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=031542&imagex=106&searchnum=2

شكل (٥٥)

مأدبة وحفل موسيقي- خمسة نظامي- هراة ٨٩٦ هـ/١٤٩١م

NIZAMI GANJEVI : KHAMSA MINIATURES,JA3bl4bl,БAKbl,1983,p 52

شكل (٥٦)

فريدون يضرب زاهاك - الشاهنامة- تبريز - ٩٣١ هـ/ ١٥٢٥م

http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=13039

شكل (٥٧)

"بلقيس في سبأ"- الربع الثالث من القرن ١٠هـ/ ١٦م - متحف الفنون الجميلة- بوسطن

http://www.isidore-of-seville.com/sheba/16.html

شكل (٥٧أ)

تفصيلية من مصورة "بلقيس في سبأ"- الربع الثالث من القرن ١٠هـ/ ١٦م - متحف الفنون الجميلة- بوسطن

http://www.isidore-of-seville.com/sheba/16.html

شكل (٥٨)

ابن حاكم الهند يظهر أمام الاسكندر- الشاهنامة- الهند، ٨٤٠هـ/ ١٤٣٧م

http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=033704&image num=3x=173&search

شكل (٥٩)

الإسكندر يلتقي نشابة- شرف نامة لنظامي- الهند (٩٣٧- ٩٣٨هـ/ ١٥٣١- ١٥٣٢م)
المكتبة البريطانية - لندن

Barbara Brend:Islamic Art,British Museum Press, London.1991

شكل (٦٠)

شاه جهان يستقبل رجال الدين- شاه جهان نامة- ألبوم سانت بطرسبرج-١٠٤٤هـ/ ١٦٣٥م- الهند(ثروت عكاشة: التصوير الإسلامي المغولي في الهند، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ١٩٩٥م)

شكل (٦١)

الحاكم في محادثة مع الشيخ -الهند- القرن١٢هـ/١٩م -جاليري فرير للفن- واشنطن - F1907.26

http://www.asia.si.edu/collections/singleObject.cfm?ObjectId=3481

شكل (٦٢)

سليمان يستقبل الأمير الأكبر خير الدين بربروس- سليمان نامة- اسطنبول-٩٦٥ هـ/ ١٥٥٨م

http://www.ee.bilkent.edu.tr/~history/ottoman2.html

شكل (٦٣)

احتفال سليمان بختان اولاده بايزيد وكيهانجير- سليمان نامه- اسطنبول- ٩٦٥ هـ/ ١٥٥٨م

http://www.ee.bilkent.edu.tr/~history/Pictures2/ul154.jpg

شكل (٦٤)

مصورة من مخطوط مقامات الحريري-الحاكم يترقب مولد طفله-الواسطي- العراق-٦٣٤هـ/١٢٣٦م (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس

http://mandragore.bnf.fr

شكل (٦٥)

موت الاسكندر- شاهنامة ديموت- ٧٢٨: ٧٣٦ هـ/ ١٣٢٨:١٣٣٦م – ايران

http://www.asia.si.edu/collections/singleObject.cfm?ObjectId=10183

شكل (٦٦)

مغادرة شيرو لحجرة خسرو بعد قتله- صورة من مخطوطة خمسة نظامي (المنظومات الخمسة) للمؤلف نظمي- انتاج بغداد ٧٨٧- ٧٨٩ هـ/ ١٣٨٦- ١٣٨٨ م - لغة المخطوط فارسية

http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=033734&imagex=130&searchnum=2

شكل (٦٧)

خسرو وشرين معا في السرير- صورة من مخطوطة خمسة نظامي (المنظومات الخمسة) جنوب ايران - ٨١٣ هـ/ ١٤١٠- ١٤١١م

http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=061102&imagex=254&searchnum=0002

شكل (٦٨)

موت خسرو- خمسة نظامي- هراة (٨٨٥ – ٨٨٦ هـ/ ١٤٨١-١٤٨٢م)

NIZAMI GANJEVI : KHAMSA MINIATURES,JA3bIЧbI,БAKbI,1983,p.118

شكل (٦٩)

الاسكندر وروشاناك معا- خمسة نظامي- ايران ٨٩٥ هـ/ ١٤٩٠م

http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=061685&imagex=255&searchnum=0002

شكل (٧٠)

بهرام جور والأميرة روزيان - خمسة نظامي- ايران ٨٩٥ هـ/ ١٤٩٠م

http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=031553&imagex=111&searchnum=2

شكل (٧١)

خسرو وشرين في حجرة الزفاف- خمسة نظامي- شيراز- ٨٩٦ هـ/ ١٤٩١م

NIZAMI GANJEVI : KHAMSA MINIATURES,JA3bIЧbI,БAKbI,1983,p.117

شكل (٧٢)

بابور مريضا وحوله الأطباء- ذكريات الإمبراطور بابور- الهند ٩٩٨ هـ/ ١٥٩٠م

http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00routesdata/1500_1599/babur/baburcasual/baburcasual.html

شكل (٧٣)

سين دخت و ريدابا - الشاهنامة- تبريز (٧٣٠-٧٤٠ هـ/ ١٣٣٠-١٣٤٠م)
http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=22061

شكل (٧٤)

شيرين مع رفيقاتها- صورة من مخطوطة خمسة نظامي (المنظومات الخمسة) للمؤلف نظمي- انتاج بغداد ٧٨٧- ٧٨٩ هـ/ ١٣٨٦- ١٣٨٨ م
http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=033732&imagex=128&searchnum=2

شكل (٧٥)

النحات فرهاد يمثل امام الاميره شيرين- خمسة نظامي- تبريز- حوالي القرن ٩هـ/ ١٥م
http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=9979

شكل (٧٦)

تعرف نشابة على الاسكندر المتنكر في زي تاجر- الشاهنامة- الهند ٨٤٠ هـ/ ١٤٣٧م
http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=033702&imagex=171&searchnum=3

شكل (٧٧)

سوذابه تغري سياوش- الشاهنامة- الهند ٨٤٠ هـ/ ١٤٣٧م
http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=034019&imagex=216&searchnum=0003

شكل (٧٨)

في مجلس الحكم- الشاهنامة- شيراز القرن ٨ هـ/ ١٤م
http://www.sfusd.k12.ca.us/schwww/sch618/Art/Art4.html

شكل (٧٩)

نشابة يتعرف إلى صورة الإسكندر-المنظومات الخمسة"لنظامي- هراة ٨٤٥ هـ/ ١٤٤٢م - (محفوظة في المكتبة البريطانية).http://www.imagesonline.bl.uk

شكل (٨٠)

أنو شروان يستقبل بعثة الهند- شاهنامة طهماسب- أصفهان ٩٢٨-٩٣٤هـ/ ١٥٢٢- ١٥٢٨م - متحف المتروبوليتان- نيويورك- ثروت عكاشة: التصوير الفارسي والتركي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣

شكل (٨١)

خسرو وشرين ينصتان لقصص العذارى - خمسة نظامي- تبريز (٩٤٥: ٩٤٩ هـ/ ١٥٣٩ :١٥٤٣م)
http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=014534&imagex=61&searchnum=2

شكل (٨٢)

خسرو يستمع للموسيقى- خمسة نظامي- تبريز (٩٤٥: ٩٤٩ هـ/ ١٥٣٩ :١٥٤٣م) - المتحف البريطاني- لندن
NIZAMI GANJEVI : KHAMSA MINIATURES,JA3bl4bl,БAKbl,1983,p.79

شكل (٨٣)

بهرام جور في مجلس موسيقي- خمسة نظامي- شيراز - ٩٥٤ هـ/ ١٥٤٨م
http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=4387

شكل (٨٤)

خسرو وشرين يستمعان لأساطير العذارى- خمسة نظامي- بخارى ١٠٥٧هـ/ ١٦٤٨م
NIZAMI GANJEVI : KHAMSA MINIATURES,JA3bl4bl,БAKbl,1983,p.89

شكل (٨٥)

السلطان يتأهب لتناول الطعام- نيماتنامة- الهند (٩٠٠: ٩١٠ هـ/ ١٤٩٥: ١٥٠٥م)

http://marcus.whitman.edu/~hammerrl/south%20southeast%20asia%20art/ssea%20galllery%20iii%20rev.htm

شكل (٨٦)

زاردانك خاتني وحارس السجن- حمزه نامة- الهند- ٩٧٧ هـ/١٥٧٠م

ثروت عكاشة: التصوير الإسلامي المغولي في الهند، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ١٩٩٥م

شكل (٨٧)

الأميرة تتامل صورتها الشخصية- خمسة نظامي- الهند ١٠٠٣ هـ/ ١٥٩٥ م

http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=011309&imagex=44&searchnum=2

شكل (٨٨)

الإسكندر ونشابة- خمسة نظامي- الهند ١٠٠٣ هـ/ ١٥٩٥ م

http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=012461&imagex=58&searchnum=2

شكل (٨٩)

جهانجير والأمير خرام مع نور جهان- الهند ١٠٣٣ هـ/١٦٢٤ م

http://newsdesk.si.edu/photos/sackler_east_of_eden.htm

شكل (٩٠)

الأمير يخطب في الجماهير- مجلس الهند- ١٢هـ/ ١٨م - جاليري الفرير للفن- واشنطن -F1907.186

شكل (٩١)

مشهد من القصر- الهند- ١٢هـ/ ١٨م - جاليري فرير للفن- واشنطن -F1907.207

http://www.asia.si.edu/collections/singleObject.cfm?ObjectId=3427

شكل (٩٢)

بهرام جور في الجوسق الأخضر- خمسة- تبريز- ٨٨٦ هـ/ ١٤٨١م

Mazhar S.Ipsiroglu:Masterpieces from the Topkapi Museum,Tames and Hudson, London. 1980"

شكل (٩٣)

الأمير خسرو يعرض ديوان شعر على علاء الدين خالجي- خمسة (بلخ- أفغانستان)- ٩٠٩: ٩١٠ هـ/ ١٥٠٣: ١٥٠٤م

http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=22186

شكل (٩٤)

بهرام جور في الجوسق الأصفر- خمسة نظامي- شيراز٩٥٥ هـ/ ١٥٤٨ م

http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=46011

شكل (٩٥)

بهرام جور في الجوسق الأحمر- خمسة نظامي- شيراز ٩٥٥ هـ/ ١٥٤٨ م

http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=46271

شكل (٩٦)

بهرام جور في الجوسق الصندلي- خمسة نظامي-شيراز ٩٥٥ هـ/ ١٥٤٨ م

http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=46272

شكل (٩٧)

بهرام جور في الحجرة بيضاء اللون- خمسة نظامي- بخارى ٩٨٦ هـ/ ١٥٧٨م

NIZAMI GANJEVI : KHAMSA MINIATURES,JA3bl4bl,БАКbl,1983,p186

شكل (٩٨)

بهرام جور والأميرة الهندية في الجوسق الأسود- خمسة نظامي- منتصف القرن ١٠هـ/ ١٦م - ايران - http://mandragore.bnf.fr

شكل (٩٩)
إطعام الببغاء- توتى نامة- الهند ٩٦٣- ٩٧٣ هـ/ ١٥٥٦-١٥٦٥ م
http://www.asia.si.edu/collections/medium/F1991.8.jpg
شكل (١٠٠)
يوديشسترا وبيشمه - رازمنامة- الهند ١٠٠٧ هـ/ ١٥٩٨ م
http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00routesdata/bce_299_200/mahabharata/razmnamah/razmnamah.html
شكل (١٠١)
يوديشسترا وبيشمه - رازمنامة- الهند ١٠٠٧ هـ/ ١٥٩٨ م
http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00routesdata/bce_299_200/mahabharata/razmnamah/razmnamah.html
شكل (١٠٢)
الملك بلاذ و زوجته إيراخت- كليلة ودمنة- حوالي ٦٢٢ هـ/١٢٢٥م-المكتبة الأهلية - باريس
أبو الحمد محمود فرغلي: التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه،ط٢، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ٢٠٠٠م
شكل (١٠٣)
بياض يتسلم خطاب رياض من بعض النسوة - مصورة من مخطوط "كتاب أحاديث بياض ورياض"- الأندلس- حوالى القرن٧هـ /١٣م (محفوظ في مكتبة الفاتيكان)- عربي٣٦٨-
شكل (١٠٤)
فتنة ترفع الثور وتصعد لبهرام جور- خمسة نظامي- ايران ٨٥٩ هـ/ ١٤٩٠ م
http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=031541&imagex=105&searchnum=2
شكل (١٠٥)
بهرام جور في الحجرة بيضاء اللون- خمسة نظامي- أصفهان ١٠٤٦ هـ/ ١٦٣٦ م
NIZAMI GANJEVI : KHAMSA MINIATURES,JA3bl4bl,БAKbl,1983,p.185
شكل (١٠٦)
بهرام جور في الحجرة بيضاء اللون-خمسة نظامي- أصفهان ١٠٤٦ هـ/ ١٦٣٦ م
NIZAMI GANJEVI : KHAMSA MINIATURES,JA3bl4bl,БAKbl,1983,p.187
شكل (١٠٧)
بهرام جور في الحجرة صفراء اللون- خمسة نظامي- بخارى ١٠٥٨ هـ/ ١٦٤٨ م
NIZAMI GANJEVI : KHAMSA MINIATURES,JA3bl4bl,БAKbl,1983,p179
شكل (١٠٨)
بهرام جور في حجرة مصنوعة من الصندل- خمسة نظامي- بخارى ١٠٤٦ هـ/ ١٦٤٨ م
NIZAMI GANJEVI : KHAMSA MINIATURES,JA3bl4bl,БAKbl,1983,p.183
شكل (١٠٩)
مشهد زينانا والألعاب النارية- الهند- القرن ١١ هـ / ١٧م -جاليري الفرير للفن- واشنطن- F1907.191
http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=3411
شكل (١١٠)
الأميرة تدعو للرقص في حضور الموسيقيات- الهند- حوالي القرن ١٢هـ/ ١٨م – جاليري فرير للفن- واشنطن -F1907.209
http://www.asia.si.edu/collections/singleObject.cfm?ObjectId=3429
شكل (١١١)
عشاق في شرفة مع ثلاثة موسيقيات- الهند - القرن١٢هـ/ ١٨م - جاليري فرير للفن-واشنطن F1907.232
شكل (١١٢)
الأميرة والخادمات يجلسن في الباحة- الهند- حوالي القرن١٢هـ/ ١٨م - جاليري فرير للفن-واشنطن –F1907.607

شكل (١١٣)
مصورة من مخطوط "الترياق"لجالنيوس- الثعبان يدخل البيت الذي كان فيه الغلام- بداية القرن٧هـ/١٣م - المكتبة الأهلية بفيينا

شكل (١١٤)
أبو زيد يحل ألغاز الشعراء بمدينة نجران- مقامات الحريري- ما بين العامين ٦٢١هـ/١٢٢٥م و٦٣١هـ/ ١٢٣١م- مكتبة معهد الدراسات الشرقية- أكاديمية العلوم-لننجراد- (ثروت عكاشة :التصوير الإسلامي الديني والعربي- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٨)

شكل (١١٥)
المرور على إحدى القرى- مقامات الحريري- الواسطي- العراق- ٦٣٤هـ/ ١٢٣٦ م (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).http://mandragore.bnf.fr

شكل (١١٦)
في الطريق إلى بلاد التبت- مخطوط جامع التواريخ لرشيد الدين- ٧١٤هـ/١٣١٤م (محفوظ في الجمعية الآسيوية الملكية في لندن)
http://www.metmuseum.org/toah/hd/khan8/hd_khan8.htm

شكل (١١٧)
العقوبة العلنية للأوغاد الثلاثة- ألبوم سراي- تبريز- النصف الثاني من القرن ٩ هـ / ١٥م
Mazhar S.Ipsiroglu:Masterpieces from the Topkapi Museum,Tames and Hudson, London. 1980"

شكل (١١٨)
الإسكندر في مدينة الذهب- مخزن الأسرار- اصفهان- حوالي القرن ١١ هـ / ١٧م
http://mandragore.bnf.fr

شكل (١١٩)
مطاردة الكلاب- جلستان- بخارى ٩٧٤ هـ/ ١٥٦٧ م
http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=036606&imagex=28&searchnum=3

شكل (١٢٠)
حصار تيميشوارا- سليمان نامة- ٩٦٥ هـ/ ١٥٥٨م
Esin Atıl :Turkish art, Smithsonian Institution Press, Washington,1980

شكل (١٢١)
زال و روذابه- الشاهنامة- القرن ١١هـ/ ١٧م- تركيا
http://mandragore.bnf.fr

شكل (١٢٢)
إعداد ساحة عرض العيد- سورنامه- اسطنبول ١١٣٢ هـ/ ١٧٢٠ م
Mazhar S.Ipsiroglu:Masterpieces from the Topkapi Museum,Tames and Hudson, London. 1980 "

شكل (١٢٣)
رجل لدغه ثعبان حمل إلى بيت الطبيب للعلاج- كتاب الترياق- العراق- ٥٩٥هـ - ١١٩٩م- المكتبة الأهلية بباريسhttp://mandragore.bnf.fr

شكل (١٢٤)
الحارث يجلس مع أصدقاءه يتسامرون - مقامات الحريري-الواسطي- العراق- ٦٣٤هـ /١٢٣٦م -المكتبة الأهلية بباريس -http://mandragore.bnf.fr

شكل (١٢٥)
مخطوط مقامات الحريري- الضيوف داخل منزل التاجر - الواسطي- العراق- ٦٣٤هـ /١٢٣٦م (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).http://mandragore.bnf.fr

شكل (١٢٦)
حديث بين أبي زيد وأحد الغلمان بينما امرأة تغزل على الدولاب - مقامات الحريري- الواسطي- العراق-٦٣٤هـ/١٢٣٦م- المكتبة الأهلية بباريس http://mandragore.bnf.fr

شكل (١٢٧)
مخطوط مقامات الحريري-الحارث بن همام داخل حجرته وأمامه أبو زيد السروجي- العراق- ٦٣٤هـ/١٢٣٦م (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).
http://mandragore.bnf.fr
شكل (١٢٨)
مشهد داخل حجرة تعلوها شخشيخة- مقامات الحريري- الواسطي- العراق- ٦٣٤هـ/ ١٢٣٦م (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس). http://mandragore.bnf.fr
شكل (١٢٩)
وليمة داخل منزل أحد الأثرياء- مقامات الحريري - ما بين العامين ٦٢١هـ/ ١٢٢٥م و٦٣١هـ / ١٢٣١م- مكتبة معهد الدراسات الشرقية- أكاديمية العلوم- لننجراد - المصدر(ثروت عكاشة التصوير الإسلامي الديني والعربي.)
شكل (١٣٠)
مأدبة داخل منزل التاجر- مقامات الحريري- الواسطي- العراق- ٦٣٤هـ/١٢٣٦م (المكتبة الأهلية بباريس). http://mandragore.bnf.fr
شكل (١٣١)
وليمة غذاء في دار طبيب- دعوة الأطباء لابن بطلان البغدادي- ٦٧٢هـ/١٢٧٣م- مكتبة الأمبروزيانا بميلانو المصدر(رتشارد اتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،وزارة الإعلام،بغداد،١٩٧٣ ص١٤٤)
شكل (١٣٢)
اللص المخدوع- كليلة ودمنة- مصر أو سوريا- القرن ٧هـ/ ١٣م (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).
http://mandragore.bnf.fr
شكل (١٣٣)
أبوزيد مريضا- مقامات الحريري- المقامة ١٩- القرن القرن ٧ هـ/ ١٣م
http://mandragore.bnf.fr
شكل (١٣٤)
أبوزيد في السرير مع ابنه- مقامات الحريري- الواسطي- العراق- ٦٣٤هـ/ ١٢٣٦ م (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس)
http://mandragore.bnf.fr
شكل (١٣٥)
اللص المخدوع-مصورة من مخطوط"كليلة ودمنة"- ٧٤١هـ-١٣٤٤ م- محفوظة بدار الكتب المصرية
حسن الباشا: التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٩٢
شكل (١٣٦)
اللص المخدوع-مصورة من مخطوط"كليلة ودمنة"- ٧٥٧- ٧٧١هـ/ ١٣٦٠ - ١٣٧٤م - محفوظة بمكتبة الجامعة باستنبول- ثروت عكاشة: التصوير الفارسي والتركي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣ص٥٧
شكل (١٣٧)
مصورة من مخطوط"كليلة ودمنة"- النجار وزوجته ورفيقها- ٧٥٧- ٧٧١هـ/ ١٣٦٠ - ١٣٧٤م - محفوظة بمكتبة الجامعة باستنبول- ثروت عكاشة: التصوير الفارسي والتركي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣ص٥٥
شكل (١٣٨)
الإسكندر يزور الحكيم في الكهف - خمسة نظامي- هراة ٨٩٩- ٩٠٠ هـ/ ١٤٩٤ - ١٤٩٥ م
http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=010781&imagex=25&searchnum=2

شكل (١٣٩)

هفتواز والدودة- شاهنامة طهماسب -أصفهان ٩٢٣- ٩٣٤ هـ/ ١٥٢٢ ١٥٢٨م - متحف المتروبوليتان- نيويورك

ثروت عكاشة: التصوير الفارسي والتركي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣

شكل (١٤٠)

مدينة دفاراكا الذهبية- رزم نامة- الهند ٩٩٣ هـ/ ١٥٨٥م

"ثروت عكاشة: التصوير الإسلامي المغولي في الهند،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،١٩٩٥م"

شكل (١٤١)

غزو بغداد- تاريخ الألفي- الهند ١٠٠٠: ١٠٠٢ هـ/ ١٥٩٢ :١٥٩٤ م

http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=9970

شكل (١٤٢)

خارج المدينة - رازمنامة – الهند- ١٠٠٦ هـ/ ١٥٩٨ م

http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00routesdata/bce_299_200/mahabharata/razmnamah/razmnamah.html

شكل (١٤٣)

سليمان الأول في موكب صيد- هيونرنامة"المجلد الثاني"- ٩٩٥: ٩٩٦ هـ/ ١٥٨٧: ١٥٨٨م

Esin Atıl :Turkish art, Smithsonian Institution Press, Washington,1980

شكل (١٤٤)

حصار نابولي- هيونرنامة "المجلد الأول"- ٩٩٢ :٩٩٣ هـ/ ١٥٨٤ :١٥٨٥م

Esin Atıl :Turkish art, Smithsonian Institution Press, Washington,1980

شكل (١٤٥)

أبوزيد يخطب في أحد المجالس في نجران- مقامات الحريري- ٦١٩هـ/١٢٢٣م - المكتبة الاهلية في باريس(عربي٦٠٩٤)http://mandragore.bnf.fr

شكل (١٤٦)

مجلس طرب في الخلاء بالقرب من ساقية- مقامات الحريري-الواسطي- العراق- ٦٣٤ هـ/ ١٢٣٦ م (المكتبة الأهلية بباريس). http://mandragore.bnf.fr

شكل (١٤٧)

بياض ورياض في مجلس طرب في الخلاء - كتاب أحاديث بياض ورياض- الأندلس- حوالي القرن ٧هـ/ ١٣م (محفوظ في مكتبة الفاتيكان)- عربي٣٦٨-

Barbara Brend:Islamic Art,British Museum Press, London.1991

شكل (١٤٨)

داخل حانة - مقامات الحريري- الواسطي- العراق- ٦٣٤ هـ/ ١٢٣٦ م (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريسhttp://mandragore.bnf.fr

شكل (١٤٩)

أبو زيد والحرث في خان واسط- مقامات الحريري- العراق أو سوريا- ٦٣٧ هـ/ ١٢٤٠م (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريسhttp://mandragore.bnf.fr

شكل (١٥٠)

المسافرون يستريحون داخل خان- مقامات الحريري-الواسطي- العراق- ٦٣٤ هـ/ ١٢٣٦ م (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس). http://mandragore.bnf.fr

شكل (١٥١)

مقامات الحريري- عملية بيع الرقيق في سوق النخاسة-الواسطي- العراق- ٦٣٤ هـ/ ١٢٣٦ م (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس)http://mandragore.bnf.fr

شكل (١٥٢)

الرحالة يأتمن الشيخ على حافظته- صورة من مخطوطة خمسة نظامي (المنظومات الخمسة) - انتاج بغداد ٧٨٧: ٧٨٩ هـ/ ١٣٨٦: ١٣٨٨ م http://www.bl.uk

شكل (١٥٣)

مشهد في الحانة- ديوان حافظ- شيراز ٩٥٩ : ٩٦٠ هـ/ ١٥٥٢: ١٥٥٣ م تقريبا
http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=21992

شكل (١٥٤)

عبدالله والحاج محمود- مجلس العشاق- خراسان- إيران- ٩٦٧ هـ/ ١٥٦٠م
http://mandragore.bnf.fr

شكل (١٥٥)

سوق في الكوفة- مخزن الأسرار- بغداد- القرن١٠هـ/ ١٦م
http://mandragore.bnf.fr

شكل (١٥٦)

سوق في فارس- لسان الطير- بغداد- القرن ١٠هـ/ ١٦م
http://mandragore.bnf.fr

شكل (١٥٧)

هارون الرشيد والحلاق-خمسة نظامي- هراة ٨٩٦ هـ/ ١٤٩١م
NIZAMI GANJEVI : KHAMSA MINIATURES,JA3blчbl,БAKbl,1983,p.65

شكل (١٥٨)

هارون الرشيد والحلاق- خمسة نظامي- هراة ٨٩٩ : ٩٠٠ هـ/ ١٤٩٤ :١٤٩٥ م
http://www.bl.uk

شكل (١٥٩)

الخليفة المأمون والحلاق- خمسة نظامي- شيراز - ٩٥٤ هـ/ ١٥٤٨ م
http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=4373

شكل (١٦٠)

مشهد حمام- إيران-حوالى ٩٦٣: ٩٧٢ هـ/ ١٥٥٦: ١٥٦٥م (جاليري الفرير للفن- واشنطن)
http://instruct1.cit.cornell.edu/Courses/nes257/bath.html

شكل (١٦١)

داخل حمام- سورنامة- ٩٨٩ هـ/ ١٥٨٢م
Esin Atıl :Turkish art, Smithsonian Institution Press, Washington,1980

شكل (١٦٢)

داخل صيدلية-مصورة من مخطوط كتاب خواص العقاقير- العراق-٦٢١هـ / ١٢٢٤ م
- رتشارد اتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،وزارة الإعلام،بغداد،١٩٧٣

شكل (١٦٣)

مشهد تعليمي يضم طبيبين وأحد التلاميذ- من مخطوط كتاب خواص العقاقير- العراق-٦٢١هـ - ١٢٢٤ م
http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_image.aspx?image=ps092536.jpg&retpage=18892

شكل (١٦٤)

أبو زيد يمارس الطب- مقامات الحريري- سوريا- القرن٧هـ/ ١٣م
http://mandragore.bnf.fr

شكل (١٦٥)

ديسقوريدس يعلم الطلبة- خواص العقاقير- شمال العراق أو سوريا ٦٢٦هـ/ ١٢٢٩م
- رتشارد اتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،وزارة الإعلام،بغداد،١٩٧٣

شكل (١٦٦)

ديسقوريدس وأحد التلاميذ - خواص العقاقير- شمال العراق أو سوريا ٦٢٦هـ/ ١٢٢٩م
- رتشارد اتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،وزارة الإعلام،بغداد،١٩٧٣

شكل (١٦٧)

تلميذان- خواص العقاقير- شمال العراق أو سوريا ٦٢٦هـ / ١٢٢٩م- رتشارد اتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،وزارة الإعلام،بغداد،١٩٧٣

شكل (١٦٨)

اجتماع المثقفين داخل دار الكتب بالبصرة- مقامات الحريري- الواسطي- العراق- ٦٣٤هـ / ١٢٣٦ م (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس). http://mandragore.bnf.fr

شكل (١٦٩)

مجموعة من الحكماء والباحثين في حالة اطلاع ونقاش- رسائل أخوان الصفا وخلان الوفا-٦٨٦هـ/ ١٢٨٧ م- رتشارد اتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ،وزارة الإعلام،بغداد،١٩٧٣ ص٩٨

شكل (١٧٠)

مجموعة من الحكماء والباحثين في حالة اطلاع ونقاش- رسائل أخوان الصفا وخلان الوفا-٦٨٦هـ/ ١٢٨٧ م رتشارد اتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ،وزارة الإعلام،بغداد،١٩٧٣ ص٩٩

شكل (١٧١)

مرسم في بلاط أحد أباطرة المغول في الهند- حمزة نامة- ١٠٠٨ هـ/ ١٦٠٠م - مجموعة الأمير صدر الدين خان الخاصة"ثروت عكاشة: التصوير الإسلامي المغولي في الهند، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٥م"

شكل (١٧٢)

المصور دولت يصور النساخ عبدالرحيم المعروف باسم"عنبر قلم"- خمسة نظامي-١٠٢٢ هـ/ ١٦١٤م (المكتبة البريطانية بلندن) "ثروت عكاشة: التصوير الإسلامي المغولي في الهند، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٥م"

شكل (١٧٣)

أبوزيد يخطب في مسجد سمرقند- المقامة الثامنة والعشرين (ورقة ٩٣) - مقامات الحريري- ٦١٩ هـ /١٢٢٢- ١٢٢٣م - المكتبة الأهلية في باريس(٦٠٩٤عربي)

David Talbot Rice:Islamic Art,Thames andHudson, London1993

شكل (١٧٤)

أبوزيد يصل إلى أحد مساجد المغرب - مقامات الحريري- سوريا- القرن ٧هـ/ ١٣م

http://mandragore.bnf.fr

شكل (١٧٥)

أبو زيد يعظ- مقامات الحريري- سوريا- القرن ٧هـ/ ١٣م - (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريسhttp://mandragore.bnf.fr

شكل (١٧٦)

أبو زيد يعظ الناس داخل مسجد- مصورة من مخطوط مقامات الحريري الواسطي- العراق- ٦٣٤هـ/ ١٢٣٦ م (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).

http://mandragore.bnf.fr

شكل (١٧٧)

أبو زيد يلقى خطبة داخل المسجد وقد استند إلى سيفه الأسود المزخرف - مصورة من مخطوط مقامات الحريري- الواسطي- العراق- ٦٣٤هـ/ ١٢٣٦ م (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس). http://mandragore.bnf.fr

شكل (١٧٨)

- داخل جامع بالبصرة- مصورة من مخطوط مقامات الحريريالواسطي- العراق- ٦٣٤هـ/ ١٢٣٦ م (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس). http://mandragore.bnf.fr

شكل (١٧٩)

أبو زيد ومجموعة من الناس أمام مسجد بسمرقند - مقامات الحريري- الواسطي- العراق- ٦٣٤هـ/ ١٢٣٦ م (المكتبة الأهلية بباريس). http://mandragore.bnf.fr

شكل (١٨٠)

في رحاب مسجد- مصورة من مخطوط مقامات الحريري- الواسطي- العراق- ٦٣٤هـ/ ١٢٣٦ م (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).
http://mandragore.bnf.fr

شكل (١٨١)

الحرث مع جماعة من المصلين داخل المسجد- مصورة من مخطوط مقامات الحريري- الواسطي- العراق- ٦٣٤هـ/ ١٢٣٦ م (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).
http://mandragore.bnf.fr

شكل (١٨٢)

الحارث يصغي إلى موعظة يلقيها أبو زيد في مسجد سمرقند- مقامات الحريري- ٦٩٦هـ /١٣٠٠م (المتحف البريطاني بإنجلترا)- ثروت عكاشة : التصوير الديني والعربي ص٣٧٩

شكل (١٨٣)

جانكيز خان في مسجد بخاري- الشاهنامة- شيراز- ٧٩٩ هـ/ ١٣٩٧ م - المتحف البريطاني.- ثروت عكاشة: التصوير الفارسي والتركي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣ ص٨٥

شكل (١٨٤)

جانكيز خان داخل مسجد في بخارى- جامع التواريخ- هراة- ٨٣٣ هـ/ ١٤٣٠م - (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريسhttp://mandragore.bnf.fr

شكل (١٨٥)

الإسكندر في مكة- الشاهنامة- شيراز- إيران- ٨٤٤هـ / ١٤٤١م- (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريسhttp://mandragore.bnf.fr

شكل (١٨٦)

الاسكندر في الكعبة- خمسة نظامي- شيراز ٩٤٠ هـ/ ١٥٣٤م
http://www.ee.bilkent.edu.tr/~history/uzbek.html

شكل (١٨٧)

جانب من مسجد سمرقند- ظفر نامه- شيراز - شيراز ٩٥٩ هـ/ ١٥٥٢ م
http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=005856&imagex=10&searchnum=2

شكل (١٨٨)

الإسكندر في مكة- المنظومات الخمسة- ايران- ٩٦٧ هـ/ ١٥٦٠م
http://mandragore.bnf.fr

شكل (١٨٩)

الشيخ بهاء الدين يخطب في بلخ- جامع السير- ١٠٠٨ هـ/ ١٦٠٠م
http://www.ee.bilkent.edu.tr/~history/ottoman33.html

شكل (١٩٠)

المجنون يطوف بالكعبة- خمسة نظامي- بخارى ١٠٥٧ هـ/ ١٦٤٨ م
NIZAMI GANJEVI : KHAMSA MINIATURES,JA3bl4bl,БAKbl,1983,p.131

شكل (١٩١)

حضرة صوفية - للمصور محمد نادر السمرقندي- الهند ١٠٦٠- ١٠٦٥ هـ/ ١٦٥٠-١٦٥٥م
http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=010747&imagex=1&searchnum=2

شكل (١٩٢)

المجنون في الكعبة- المنظومات الخمسة- شيراز- إيران- القرن ١٠هـ/ ١٦م
http://mandragore.bnf.fr

شكل (١٩٣)

داخل مدرسة- مقامات الحريري- الواسطي- العراق- ٦٣٤هـ/ ١٢٣٦ م (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس). http://mandragore.bnf.fr

شكل (١٩٤)

من مخطوط مقامات الحريري- ابوزيد يشكو ولده للقاضي- ما بين العامين ٦٢١هـ/ ١٢٢٥م و٦٣١هـ / ١٢٣١م- مكتبة معهد الدراسات الشرقية- أكاديمية العلوم- لننجراد - انظر ثروت عكاشة التصوير الإسلامي الديني والعربي.

شكل (١٩٥)

أبوزيد وابنه امام القاضي- مقامات الحريري- سوريا- القرن ١٠هـ/ ١٣م - (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريسhttp://mandragore.bnf.fr

شكل (١٩٦)

أبوزيد وزوجته أمام القاضي- مقامات الحريري- سوريا- القرن ١٠هـ/ ١٣م - (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريسhttp://mandragore.bnf.fr

شكل (١٩٧)

ليلي والمجنون في المدرسة- خمسة نظامي- هراة ٨٨٦ هـ/ ١٤٨٢ م
NIZAMI GANJEVI : KHAMSA MINIATURES,JA3bl4bl,БAKbl,1983,p.127

شكل (١٩٨)

ليلي والمجنون في المدرسة- خمسة نظامي- شيراز ٨٩٦هـ/ ١٤٩١ م
NIZAMI GANJEVI : KHAMSA MINIATURES,JA3bl4bl,БAKbl,1983,p.128

شكل (١٩٩)

ليلى والمجنون في المدرسة- خمسة نظامي- شيراز٩٤٩- ٩٥٠ هـ/ ١٥٤٣-١٥٤٤ م
NIZAMI GANJEVI : KHAMSA MINIATURES,JA3bl4bl,БAKbl,1983,p.129

شكل (٢٠٠)

ناظر المدرسة والتلاميذ- جلستان- بخارى ٩٧٤ هـ/ ١٥٦٧م
http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=036607&imagex=29&searchnum=3

شكل (٢٠١)
ليلى والمجنون في المدرسة- مخزن الأسرار- الهند أو باكستان ١٢٤٨- ١٢٤٩ هـ/١٨٣٢ م-١٨٣٣م
http://mandragore.bnf.fr

شكل (٢٠٢)
ساحة التعليم- فراس نامة(ferâset-nâme)- اسطانبول- القرن١٠ هـ/ ١٦م
http://mandragore.bnf.fr

شكل (٢٠٣)
مشـــهد داخل المقابر -مقامات الحريري- -الواسطي- العراق- ٦٣٤هـ/ ١٢٣٦ م (محفوظة حاليا في المكتبـة الأهلية بباريس). http://mandragore.bnf.fr

شكل (٢٠٤)
فرامرز يزور نعشي أبيه وعمه- الشاهــــــنامة" المعروفة باسم شاهنامة بايسنقر- ٨٤٢ هـ/ ١٤٣٩ م - مكتبة قصر جلستان

شكل (٢٠٥)
المجنون يزور ضريح ليلى- مخزن الأسرار- أصفهان- إيران- ١٠٣٢هـ/ ١٦٢٢: ١٦٢٣م
http://mandragore.bnf.fr

شكل (٢٠٦)
السلطان سليمان القانوني يزور قبر الحسين بعد فتح بغداد- هونرنامة"المجلد الثاني"- ٩٥٤: ٩٥٨ هـ/ ١٥٨٤: ١٥٨٨م
ثروت عكاشة:التصوير الفارسي والتركي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ١٩٨٣

شكل (٢٠٧)
بيدبا في السجن- كليلة ودمنة- مصر أو سوريا- القرن ٧هـ/ ١٣م (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس).http://mandragore.bnf.fr

شكل (٢٠٨)
فرســان بــالقرب مــن قلعــة- جامـــــع التواريــخ للــوزير رشــــيد الــدين - تبريــز- إيــران- ٧١٧هـ/١٣٢٠م (مكتبة طوبقابي سراي- استنبول)
حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، المجلد الثالث، مكتبة الدار العربية للكتاب،القاهرة ١٩٩٩م

شكل (٢٠٩)
الإسكندر يبني السور الحديدي- الشاهنامة- تبريز ٧٣٠- ٧٤٠ هـ/ ١٣٣٠- ١٣٤٠ م
http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=22063

شكل (٢١٠)
خسرو وشرين- الشاهنامة- شيراز- القرن ٨هـ/ ١٤م تقريبا
http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=9866

شكل (٢١١)
جيش خسرو يحـــــاصر قلعة أفراسياب- الشاهنامة- تبريز ٧٧١ هـ/ ١٣٧٠ م - (محفوظة حاليا بمكتبة طــــوبقابي سراي- استانبول).
ثـروت عكاشــة: التصـوير الفارسـي والتركي،المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشـر، بيـروت ١٩٨٣ص٦٤

شكل (٢١٢)
زيارة جامباسب لأسفنديار في سجنه- الشاهنامة- حوالى القرن ٨هـ/١٤م
http://www.asia.si.edu/collections/singleObject.cfm?ObjectId=9852

شكل (٢١٣)
سـياوش يعود إلى مدينته - الـشاهنامة- حوالى القرن ٨هـ/ ١٤م. ايران تقريبا
http://www.asia.si.edu/collections/singleObject.cfm?ObjectId=9820

شكل (٢١٤)
المغول يحاصرون الموصل- جامع التواريخ لرشيد الدين- ٨هـ/ ١٤م
http://weekly.ahram.org.eg/2003/634/_sup31.htm

شكل (٢١٥)
دخول نيسابور- جامع التواريخ- هراة- ٨٣٣ هـ/ ١٤٣٠م - (محفوظة حاليا في المكتبة الأهلية بباريس)http://mandragore.bnf.fr

شكل (٢١٦)
اسفنديار يقتحم قعة أرجاسب- الشاهنامة المعروفة باسم شـاهنامة بايسنقر- ٨٤٢ هـ/ ١٤٣٩ م - مكتبة قصر جلستان.- ثروت عكاشة: التصوير الفارسي والتركي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣ص١٢٧

شكل (٢١٧)
اقتحام قلعة الروم- الشاهنامة- ٩٨٧ : ١٠٠٨ هـ/ ١٥٨٠ :١٦٠٠ م
http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=004392&imagex=24&searchnum=0003

شكل (٢١٨)
نوشروان يهاجم البرج- الشاهنامة- ٩٨٧ : ١٠٠٨ هـ/ ١٥٨٠ :١٦٠٠ م
http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=014813&imagex=45&searchnum=3

شكل (٢١٩)
اقتحام السجن- حمزة نامة - الهند ٩٦٩ – ٩٨٤ هـ/ ١٥٦٢- ١٥٧٧ م
"ثروت عكاشة: التصوير الإسلامي المغولي في الهند،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ١٩٩٥م"

شكل (٢٢٠)
عمرو ينتحل شخصية الجراح ميزموهيل أمام قلعة السحرة بأنطالية- حمزة نامة ٩٦٩ -٩٨٤ هـ/ ١٥٦٢- ١٥٧٧ م
"ثروت عكاشة: التصوير الإسلامي المغولي في الهند،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ١٩٩٥م"

شكل (٢٢١)
داراب يفتح عمورية- داراب نامة- الهند- ٩٨٧: ٩٩٣ هـ/ ١٥٨٠: ١٥٨٥م
http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=056608&imagex=120&searchnum=0003

شكل (٢٢٢)
بناء في أكرا في عام ١٥٦٥- أكبرنامة- لاهور ٩٩٨ هـ/ ١٥٩٠ م تقريبا تقريبا- متحف فيكتوريا وألبرت- لندن
Barbara Brend:Islamic Art,British Museum Press, London.1991

شكل (٢٢٣)
عودة السلطان سليمان القانوني مظفرا إلى قلعة رودس بعد جلاء الأعداء- سليمان نامة - ٩٦٥ هـ/ ١٥٥٨م- ثروت عكاشة: التصوير الفارسي والتركي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ١٩٨٣م

شكل (٢٢٤)
غزو جورجيا- نصرت نامة- تركيا- ٩٨٩ هـ/ ١٥٨٢م
http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=036281&imagex=114&searchnum=0003

شكل (٢٢٥)
حصار الجيش العثماني لفيينا - هيونر نامه- اسطنبول- ٩٩٦ هـ/ ١٥٨٨م
Mazhar S.Ipsiroglu:Masterpieces from the Topkapi Museum,Tames and Hudson, London. 1980

شكل (٢٢٦)
الأمير الصفوي حيدر ميرزا يدخل اسطنبول - ديوان محمود عبد الباقي- بغداد- ٩٩٨: ١٠٠٣ هـ/ ١٥٩٠: ١٥٩٥م
http://www.metmuseum.org/toah/ho/08/wam/ho_45.174.5.htm

شكل (٢٢٧)
ليلة العيد- مقامات الحريري- الواسطي- بغداد- ٦٣٤هـ/ ١٢٣٦ م
ثروت عكاشة: فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، دار الشروق،القاهرة،١٩٩٢م. ص٥١

شكل (٢٢٨)
المقامة المكية- مقامات الحريري- الواسطي- بغداد- ٦٣٤هـ/ ١٢٣٦ م
ثروت عكاشة: فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، دار الشروق،القاهرة،١٩٩٢م .ص ٧٠

شكل (٢٢٩)
أبو زيد يتضرع أمام قاضي المعرة- المقامة الثامنة(مقامات الحريري)- مصر على الأكثر – ١٣٣٤م/ ٧٣٤هـ- المكتبة الوطنية – فينا- رتشارد اتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،وزارة الإعلام،بغداد،١٩٧٣ ص١٥٠

شكل (٢٣٠)
فيلان- مصورة من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع- إيران- مابين٦٩٣ هـ/ ١٢٩٤ و ٦٩٨ هـ/ ١٢٩٩م-مكتبة بيربون مورغان- نيويورك- رتشارد اتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،وزارة الإعلام،بغداد،١٩٧٣

شكل (٢٣١)

الطبيب يراقب أعمال الزراعة - مصورة من كتاب الترياق المنسوب إلى جالنيوس – ٥٩٥هـ/١١٩٩م- المكتبة الأهلية – باريس- عربي٢٩٦٤- رتشارد اتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،وزارة الإعلام،بغداد،١٩٧٣

شكل (٢٣٢)

إشارة البط- كتاب كشف الأسرارلابن غانم المقدسي- سوريا على الأكثر- أواسط القرن ٨ هـ/١٤م - مكتبة جامع السلطان سليمان- اسطنبول- رتشارد اتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،وزارة الإعلام،بغداد،١٩٧٣ ص١٥٨

شكل (٢٣٣)

حل الألغاز الشعرية- مقامات الحريري- رسوم الواسطي- ظهر الورقة ٤٣- العراق -٦٣٤هـ /١٢٣٦ م

ثروت عكاشة: فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، دار الشروق،القاهرة،١٩٩٢م.ص ٧٤

شكل (٢٣٤)

المقامة العشرون (الفاروقية)- مقامات الحريري- رسوم الواسطي- العراق- ٦٣٤هـ /١٢٣٦ م

ثروت عكاشة: فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، دار الشروق،القاهرة،١٩٩٢م ص٨٧

شكل (٢٣٥)

المقامة السابعة عشرة (القهقرية) – مقامات الحريري- رسوم الواسطي- العراق-٦٣٤هـ /١٢٣٦ م

ثروت عكاشة: فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، دار الشروق،القاهرة،١٩٩٢م ص ٧٧

مخلص البحث باللغة العربية :

(القيم التشكيلية والجمالية للعمائر في التصوير الإسلامي)

يهدف البحث إلى تقديم دراسة حول جماليات الرسوم المعمارية وقيمها التشكيلية داخل أعمال التصوير الإسلامي من خلال اختيار نماذج متعددة تنتمي لكافة مدارس التصوير الإسلامي المركزية وتعبر في الوقت ذاته عن أنواع العمائر المختلفة كالعمائر الدينية والمدنية والحربية ولهذا تم تقسيم البحث إلى أربعة فصول شملت الجوانب المختلفة لهذا الموضوع:-

<u>الفصل الأول :</u> وقد جاء بعنوان " تاريخ التصوير الإسلامي وأهم مدارسه "

ويتناول فيه الباحث بشكل موجز حالة التصوير في مكة قبل الإسلام ثم ينتقل لعرض بدايات التصوير الإسلامي والتي اشتملت على رسوم الفسيفساء والفرسكو إلى أن ظهرت في مرحلة تالية المخطوطات المصورة التي تنتمي إلى عدد من المدارس الشهيرة في التصوير الإسلامي كالمدرسة العربية والمغولية والتيمورية والصفوية والمغولية الهندية والتركية العثمانية والتي يقوم الباحث بتقديم عرض تاريخي موجز لها مع التعرف أيضا على أهم السمات الفنية المميزة لكل مدرسة منها على حدة.

<u>الفصل الثاني :</u> ويحمل عنوان " أنواع وأشكال العمائر في التصوير الإسلامي "

وهو يهتم بتقديم دراسة وصفية لأنواع وأشكال العمائر المختلفة كالعمائر المدنية (وتضم القصور، البيوت، المدن، القرى، الشوارع، الميادين،الأسواق، المجالس، الحانات، ، الحمامامات، عدد من الأماكن المتنوعة) والعمائر الدينية(وتضم المساجد ومناظر الكعبة، المدارس ودور القضاء، المقابر، الأضرحة) والعمائر العسكرية(وتضم القلاع، الحصون، الأبراج، الأسوار، السجون).

<u>الفصل الثالث :</u> وهو بعنوان " دراسة تحليلية لأسس تصميم المصورات الإسلامية " .

ويتناول هذا الفصل أسس التصميم التي وضعت في العصر الحديث ، والتي تؤدي – من وجهة نظر المختصين – إلى إنجاح العمل الفني بشكل عام،مع تطبيق هذه القواعد على المصورات الإسلامية، ويشتمل هذا الفصل على ثلاثة محـــاور رئيســية هي: ماهية التصميم، العناصر والأسس التشكيلية للتصميم، أسس التصميم الجمالية.

وجاء <u>الفصل الرابع</u> بعنوان : " دور الأشكال المعمارية في البناء التشكيلي للمصورة الإسلامية " .

ويبحث هذا الفصل في أسس التصميم التشكيلية والجمالية للعمائر في كل مدرسة من المدارس الإسلامية على حدة في محاولة لاستنباط أهم السمات والملامح العامة المميزة لرسوم العمائر في هذه المدارس.

مخلص الملخص :

يهدف البحث إلى تقديم دراسة حول جماليات الرسوم المعمارية وقيمها التشكيلية داخل أعمال التصوير الإسلامي من خلال اختيار نماذج متعددة تنتمي لكافة مدارس التصوير الإسلامي المركزية وتعبر في الوقت ذاته عن أنواع العمائر المختلفة كالعمائر الدينية والمدنية والحربية.

وهو يهتم بتقديم دراسة وصفية لأنواع وأشكال العمائر المختلفة، ويبحث في أسس التصميم التشكيلية والجمالية للعمائر في كل مدرسة من المدارس الإسلامية على حدة في محاولة لاستنباط أهم السمات والملامح العامة المميزة لرسوم العمائر في هذه المدارس.

Summary:

The Plastic and Aesthetic Values of the Architecture In Islamic Painting

Research aims to provide a study on forms architectural aesthetics and values of plastic inside the Islamic Painting by selecting multiple models belong to all central schools of Islamic Painting and cross at the same time on different types of Architecture like religious, civil and war Architecture. It is interested in providing a descriptive study of the types and forms of different Architecture and examines the foundations of plastic and aesthetic design of the Architecture in every school of Islamic schools separately in an attempt to devise the most important features and distinctive profile of the Architecture fees in these schools.

ABSTRACT

The Plastic and Aesthetic Values of the Architecture In Islamic Painting

Research aims to provide a study on forms architectural aesthetics and values of plastic inside the Islamic Painting by selecting multiple models belong to all central schools of Islamic Painting and cross at the same time on different types of Architecture like religious, civil and war Architecture

Therefore, the study has been divided into Four chapters which contained the various sides of the topic:

Chapter One came under the title " A History of Islamic Painting and Important Schools"

This chapter tackles the state of Painting in Mecca before Islam and then moves on to offer the beginnings of Islamic Painting, which included mosaics and Vrsko that emerged in the later stage of Painting manuscripts belonging to a number of famous schools in Islamic Painting like Arab, Mongolian, Timorese, Safavid , Indian Mongolian and Ottoman Turkish.

The researcher presented her with a historical summary also identified the most important features functional characteristics of each school by one.

Chapter Two came under the title " Types and forms of the Architecture In Islamic Painting"

It is interested in providing a descriptive study of the types and forms of different Architecture Like Architecture civil (That includes palaces, houses, cities, villages, streets, Squares, markets, boards, bars, baths and a number of diverse places) and Architecture religious (That includes the mosques ,

Scenes of the Kaaba, schools , Tribunals , cemeteries, shrines) and war Architecture (including castles, forts, towers, fences, prisons).

Chapter Three carried the title " Analytical study on the design of the foundations of the Islamic miniatures"

This chapter examines the foundations of design that have been developed in the modern era, which leads - from the viewpoint of specialists - to the successful work of art in general, with the application of these rules to Islamic Painting.

This chapter includes the three main areas: what design elements and foundations of plastic design, design aesthetic grounds.

Chapter Four carries the title" The importance of architectural forms in plastic construction for Islamic miniatures"

This chapter examines the foundations of plastic and aesthetic design of the Architecture in every school of Islamic schools separately in an attempt to devise the most important features and distinctive profile of the Architecture fees in these schools.

It also discusses some spontaneous scenes from the countryside and fields, plus rare and strange animals which were almost exotic in the ancient Egyptian society.

Helwan University
Faculty of Fine Arts
History of Art Deptartment

The Plastic and Aesthetic Values of the Architecture In Islamic Painting

THESIS

Submitted in partial fulfillment of the requirment for the degree
Of
Master of Fine Arts In History of Art

Prepared by
Mohamed Mahdi Hemaida

Supervision

Prof. Dr. Mohamed Elsayed Elsayed Alalawy
Professor Emeritus And the Viceroy Former In The Faculty Of Fine Art
Helwan University
&
Dr.Ehab Ahmed Ibrahim
Lecturer In the Faculty Of Archaeology
Cairo University

2008